



COLEGIO DE HUMANIDADES Y CIENCIAS SOCIALES
LICENCIATURA EN CREACIÓN LITERARIA

**Ejercicio de escritura basado en las características
del posmodernismo literario**

TRABAJO RECEPCIONAL
PARA OBTENER EL TÍTULO DE LICENCIADO EN
CREACIÓN LITERARIA

PRESENTA
JORGE HERIBERTO CORONA ROJAS

Directora del trabajo recepcional
Lic. Adriana Jiménez García

Ciudad de México, febrero de 2017

SISTEMA BIBLIOTECARIO DE INFORMACIÓN Y DOCUMENTACIÓN



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE LA CIUDAD DE MÉXICO COORDINACIÓN ACADÉMICA

RESTRICCIONES DE USO PARA LAS TESIS DIGITALES

DERECHOS RESERVADOS[©]

La presente obra y cada uno de sus elementos está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor; por la Ley de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México, así como lo dispuesto por el Estatuto General Orgánico de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México; del mismo modo por lo establecido en el Acuerdo por el cual se aprueba la Norma mediante la que se Modifican, Adicionan y Derogan Diversas Disposiciones del Estatuto Orgánico de la Universidad de la Ciudad de México, aprobado por el Consejo de Gobierno el 29 de enero de 2002, con el objeto de definir las atribuciones de las diferentes unidades que forman la estructura de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México como organismo público autónomo y lo establecido en el Reglamento de Titulación de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México.

Por lo que el uso de su contenido, así como cada una de las partes que lo integran y que están bajo la tutela de la Ley Federal de Derecho de Autor, obliga a quien haga uso de la presente obra a considerar que solo lo realizará si es para fines educativos, académicos, de investigación o informativos y se compromete a citar esta fuente, así como a su autor ó autores. Por lo tanto, queda prohibida su reproducción total o parcial y cualquier uso diferente a los ya mencionados, los cuales serán reclamados por el titular de los derechos y sancionados conforme a la legislación aplicable.

A mi madre,
porque siempre me has apoyado.

A mi padre,
por enseñarme a amar los libros.

Agradecimientos

Esta página es una oportunidad para expresarle mi agradecimiento y admiración a Adriana Jiménez García, directora de este trabajo recepcional, a la Mtra. Ana Leonor Cuadón Alonzo, a la Dra. Leticia Romero Chumacero y a la Dra. Adriana Azucena Rodríguez Torres. Las enseñanzas, correcciones y amistad que recibí de ustedes para realizar este trabajo son un regalo que atesoro. Gracias, en verdad, a ustedes.

Índice

INTRODUCCIÓN	6
PRIMERA PARTE. ACERCAMIENTO AL POSMODERNISMO LITERARIO	
1. Posmodernidad y posmodernismo	10
<i>Posmodernidad</i>	10
<i>Modernidad</i>	10
<i>Posmodernismo</i>	12
<i>Poner bajo sospecha</i>	14
<i>Criterio posmodernista</i>	16
<i>Marco teórico-histórico</i>	18
2. El posmodernismo literario	21
<i>Tiempo y espacio</i>	21
<i>Combinación de discursos y géneros</i>	24
<i>Resignificación: intertextualidad y metaficción</i>	25
<i>La cultura posmoderna</i>	28
<i>Contradicción</i>	34
<i>Los estudios culturales</i>	35
3. Narrativas posmodernistas	37
SEGUNDA PARTE. EL RELATO POSMODERNO	
1. Características del relato posmoderno	42
2. El <i>collage</i> , el jazz y el posmodernismo	46
3. Borges, Calvino y Barth	47
4. <i>Dos historias cortas de cien plumas, de tiempo</i>	

<i>atrás y lugares lejanos, de misterios y secretos. Con anotaciones</i>	51
TERCERA PARTE. EJERCICIO CREATIVO	
1. "Las lámparas y los genios", de Leo S.	57
2. " <i>Coram Nobis</i> ", de Thomas M. Satō.	91
4. Obras utilizadas en el ejercicio creativo	125
3. Análisis de los cuentos	128
<i>I. Identificación de características posmodernistas en el cuento</i>	
" <i>Las lámparas y los genios</i> ", de Leo S.	129
<i>II. Identificación de características posmodernistas en el cuento</i>	
" <i>Coram Nobis</i> ", de Thomas M. Satō.	131
<i>III. Palabras finales</i>	133
CONCLUSIÓN	135
OBRAS CITADAS	142

INTRODUCCIÓN

En este trabajo recepcional propongo desarrollar un modelo de trabajo que me permita una nueva manera de ejercer la escritura creativa. Decidí elaborar un modelo de trabajo porque el ejercicio creativo es el enfoque principal de la carrera en Creación literaria.

Para ello, en primer lugar investigaré el tema del posmodernismo literario. Elegí este tema porque considero que su conocimiento ayuda a reflexionar sobre varios aspectos de la cultura contemporánea —ejercicio de pensamiento que, a mi parecer, es de gran importancia para un creador literario— y porque lo considero un horizonte muy interesante para desarrollar mi creación narrativa.

En segundo lugar, dentro del posmodernismo literario, estudiaré las características de un género en particular: el cuento posmodernista. Por último, con base a lo anterior, redactaré cuentos que desarrollen esas características señaladas.

De tal manera, los objetivos que me planteo son los siguientes:

- 1) Desarrollar una síntesis teórica sobre la posmodernidad y el posmodernismo literario, en la que se establezcan los aspectos fundamentales de esta categoría.
- 2) Distinguir las características propias del cuento posmodernista.
- 3) Dedicarme a la escritura de relatos breves en los que se encuentren las características del cuento posmodernista.

Finalmente, el principio que guía este trabajo recepcional es que, como creador literario, pienso, tal y como Edgar Allan Poe dice en *Filosofía de la composición*, que "antes de que la pluma ataque el papel" debe tenerse concebido un plan de lo que se va a escribir. Personalmente, no puedo concebir la creación literaria de otro modo, y un plan de trabajo es lo que me propongo desarrollar aquí.

El procedimiento que he elegido está justificado por otros modelos de trabajo, como se detalla a continuación:

1) El desarrollo de una teoría sobre literatura como antecedente de la obra literaria. Por ejemplo, Dante Alighieri y Umberto Eco primero desarrollaron su pensamiento teórico —en *De vulgari eloquentia* (1302-1305), *La estructura ausente* (1968) y el *Tratado de semiótica general* (1975), respectivamente— antes de escribir la obra creativa más sobresaliente de cada uno: *La divina comedia* (1304-1307) y *El nombre de la rosa* (1980).

2) La realización de una reflexión personal sobre la obra propia. Edgar Allan Poe y Umberto Eco realizaron un análisis de sus propias obras creativas, en la *Filosofía de la composición* (1846) y en la "Apostilla a *El nombre de la rosa*" (1983).

3) Los cuentos que presento en la Tercera parte están inspirados en cuentos de tres autores diferentes: Jorge Luis Borges, Italo Calvino y John Barth.

Para la configuración de mi marco teórico, comencé revisando tesis previas sobre el posmodernismo en la Biblioteca Central de la UNAM. Las que hallé y representaron una mejor guía fueron la tesis de Gabriel Astey Wood, *Reflexiones sobre modernidad, posmodernidad y literatura: un apunte sobre Rubem Fonseca y Pasado Negro* (1998); la de Víctor Manuel Esquivel Alva, *El maestro de esgrima de Arturo Pérez-Reverte, un híbrido posmoderno* (2009); y la de Aurora Piñeiro Carballeda, *Máquinas infernales, Evas apasionadas y Noches de circo: una mirada a tres novelas de Angela Carter desde la óptica de la narrativa posmoderna* (2009). Cada uno de los presentadores propuso la elaboración de una lectura posmodernista de diferentes obras y autores.

Tras la revisión de estas tesis, quedaron establecidas las referencias principales sobre el posmodernismo literario: Hal Foster, Jürgen Habermas, Linda Hutcheon, Frederic Jameson, Gilles Lipovetsky y Jean-François Lyotard. Otros autores que resultaron muy relevantes fueron

Roland Barthes, Umberto Eco, Ted Gioia y Lauro Zavala. Para la parte creativa: Jorge Luis Borges, Italo Calvino y John Barth.

A continuación, detallo el objetivo que persigue cada una de las tres partes que componen este trabajo.

En la Primera parte realizo un acercamiento al tema. Dado que mi objetivo principal es el desarrollo de una propuesta creativa y su puesta en práctica, me propongo realizar una síntesis en que se armonicen las propuestas de los diferentes teóricos. Las discrepancias existentes y los debates en torno al posmodernismo han sido dejados de lado porque se dirigen a objetivos que divergen de la meta que aquí persigo.

En el primer capítulo de la Primera parte, me dedico a ubicar los términos más importantes del tema y a plantear una síntesis sobre ellos. Comienzo por los conceptos básicos (posmodernidad, posmodernismo, modernidad, etc.), continúo con los principios críticos que lo impulsan y, por último, ofrezco un marco teórico-histórico.

Después, en el capítulo dos de la Primera parte, destaco las características principales del posmodernismo literario y, en el capítulo tres, concluyo con una recopilación de obras consideradas dentro de la categoría del posmodernismo literario.

En la Segunda parte, distingo cuáles son las características particulares del cuento posmodernista. También planteo una serie de esquemas sobre los cuentos de los autores elegidos (Borges, Calvino y Barth) y ubico los elementos de los cuentos que permiten considerarlos como relatos posmodernistas.

Por último, en la Tercera parte, me dedico a la escritura de mi obra creativa: dos cuentos en los que se manifiestan de manera explícita y evidente las ideas, conceptos y características desarrolladas a lo largo del trabajo recepcional, con la finalidad de que mis cuentos cumplan

claramente con las características del posmodernismo literario. Finalmente realizo un análisis esquemático en el que muestro la manera en que mis cuentos cumplen con dichas características.

PRIMERA PARTE. ACERCAMIENTO AL POSMODERNISMO LITERARIO

En esta parte se ubicarán los conceptos más importantes del tema, los principios críticos que lo impulsan y se ofrecerá un marco teórico-histórico.

1. Posmodernidad y posmodernismo

Posmodernidad

El término posmodernidad se refiere al contexto histórico ubicado hacia la segunda mitad del siglo XX en las sociedades postindustriales (Selden, Widdowson y Brooker, 210). En ellas, la economía se desarrolla principalmente en el sector de servicios, ya no en el sector industrial ni en el agrícola (Gutiérrez, "La psicopatía..."). Específicamente, la posmodernidad se refiere al tipo de cultura que se desarrolló en las sociedades de Europa occidental y Estados Unidos, entre las décadas de 1960 y 1990 (Lewis en Piñeiro, 39).

Modernidad

La modernidad a la que hace referencia la idea de posmodernidad es el proyecto que se formó a partir de la Ilustración y que se manifestó en cada aspecto de la ideología política, económica, social y cultural de Occidente. Este proyecto

formulado en el siglo XVIII por los filósofos de la Ilustración consistió en sus esfuerzos para desarrollar una ciencia objetiva, una moralidad y leyes universales y un arte autónomo acorde con su lógica interna. [...] Tenían la extravagante expectativa de que las artes y las ciencias no sólo promoverían el control de las fuerzas naturales, sino también la comprensión del mundo y del yo, el progreso moral, la justicia de las instituciones e incluso la felicidad de los seres humanos. (Habermas, 28)

Sin embargo, este proyecto no cumplió con sus objetivos y, por el contrario, terminó por derivar en una serie de crisis mundiales:

un rango de desastres sociales y políticos: desde las guerras modernas, Auschwitz y los Gulag a la amenaza nuclear y una severa crisis ecológica. Los resultados de la modernización han sido la burocracia, la opresión y la miseria, mientras la narrativa de liberación e igualdad de la Ilustración se ha erigido sobre lo opuesto¹. (Lyotard en Selden, Widdowson y Brooker, 2005)

Este proyecto de modernidad de la Ilustración fue promovido como principio guía de sistemas de gobierno autoritarios que en realidad tienden

a dar preferencia a los derechos de propiedad sobre los derechos personales; a las necesidades tecnológicas sobre las humanas, a la competencia sobre la cooperación, a la violencia sobre la sexualidad, a la concentración sobre la descentralización, al productor sobre el consumidor, a los medios sobre los fines, al secreto sobre la apertura, a las formas sociales sobre la expresión personal, al esfuerzo sobre el goce. (Phil Slater en Racionero, 11)

De esta manera, el proyecto de modernidad se encargó en realidad de unificar, ordenar, emparejar –o nulificar– las contradicciones y las diferencias a cualquier costo (Lyotard en Hutcheon, *A Poetics...*, x).

¹ Todas las traducciones realizadas por mí incluyen en pie de página el original en inglés. En este caso: "A range of social and political disasters: from modern warfare, Auschwitz and the Gulag to nuclear threat and severe ecological crisis. The results of modernization have been bureaucracy, oppression and misery as the Enlightenment narrative of liberation and equality has ground into its opposite" (Lyotard *en* Selden, Widdowson y Brooker, 2005).

Posmodernismo

El posmodernismo hace referencia a un tipo de manifestaciones artísticas y culturales que se desarrollaron durante la posmodernidad y desde una posición crítica con respecto al proyecto de modernidad.

En Hispanoamérica, el tema se desarrolla de manera diferente. Octavio Paz considera que esto se debe a diferencias entre "significados, conceptos e historia": modernidad, modernismo y posmodernismo no vienen a ser lo mismo en Europa o en Norteamérica que en Hispanoamérica (*La otra voz*, 52). En el contexto hispanoamericano, el modernismo es el movimiento poético encabezado por Rubén Darío, el cual nada tiene que ver con el proyecto de la Ilustración. Sobre este asunto, Lauro Zavala se ha dedicado a identificar el desarrollo del posmodernismo en el contexto nacional (Zavala, "Ética y estética...", 78).

El posmodernismo que toma una posición crítica con respecto al proyecto de modernidad, comenzó a tomar forma hacia la década de los sesenta, cuando diversas corrientes de pensamiento crítico y escéptico se plantearon seriamente la estrategia de cuestionar la estructura conceptual de la modernidad para "desafiar sus narrativas dominantes con el 'discurso de los otros'", oponiéndose de manera crítica a la convención del *statu quo* (Foster, 10-11).

Sobre el *statu quo*, señala Hutcheon en *A Poetics of Postmodernism*, que

la cada vez mayor uniformización de la cultura de masas es una de las fuerzas totalizadoras que el posmodernismo desafía. Que desafía, pero no niega. Busca más bien aseverar la diferencia y no la identidad homogénea [...]. "Diferencia", al

contrario de "otredad", no tiene un opuesto exacto contra el cual definirse a sí mismo². (6)

Durante la Ilustración, el proyecto de modernidad significaba un "amplio proceso secular" que lleva a las sociedades democráticas a una "soberanía del individuo y del pueblo", a "sociedades liberadas de la sumisión a los dioses, de las jerarquías hereditarias y del poder de la tradición" (Lipovetsky, 86). Bajo esta idea, las manifestaciones artísticas desarrolladas en la modernidad se basaban en la negación de la tradición y el culto a la novedad y al cambio, con artistas que

no cesan de destruir las formas y sintaxis instituidas, se rebelan violentamente contra el orden oficial y el academicismo: odio a la tradición y furor de renovación total [...]. [El modernismo] destruye y desprecia ineluctablemente lo que instituye, lo nuevo se vuelve inmediatamente viejo" (Lipovetsky, 81-82).

Los artistas de la modernidad actuaban considerando que liberaban al arte y a la literatura "del culto de la tradición", del "respeto a los Maestros" y del "código de la imitación" (Lipovetsky, 87), instituyéndole así un falso valor autónomo: arte por el arte.

Esta concepción de "arte por el arte" tomó mayor fuerza desde que el mercado le brindó al artista la posibilidad de "librarse de la tutela financiera y estética" de la Iglesia o de la aristocracia, para pasar a atender a un público más amplio y diversificado. Así, las obras entraron "en el ciclo de la mercancía mediatizada por instituciones específicas de difusión y promoción culturales (teatros, editoriales, academias, salones, críticas de arte, galerías, exposiciones, etc.)" (Lypovetsky, 95).

² "The increasing uniformization of mass culture is one of the totalizing forces that postmodernism exists to challenge. Challenge, but not deny. But it does seek to assert difference, not homogeneous identity [...] 'difference', unlike 'otherness', has no exact opposite against which to define itself" (Hutcheon, *A Poetics...*, 6).

De esta manera, la creación artística continuó afirmando su soberana autonomía desvalorizando lo instituido. Sin embargo, la negación terminó por perder su poder creativo, y desde mediados del siglo XX los artistas no hicieron más que "reproducir y plagiar los grandes descubrimientos del primer tercio de siglo" (Lipovetsky, 82).

La tendencia a la autonomía del arte moderno colocaba en primer lugar al individualismo y sus valores (libertad, igualdad y revolución), desvalorizando la tradición y el principio de la imitación, lo que obligó a los artistas a búsquedas sin tregua para negar lo instituido (Lipovetsky, 96).

Pero cuando no quedó nada más que negar para "inventar" nos enfrentamos no al fin del arte, sino al fin de *la idea de arte moderno* (Octavio Paz en Lipovetsky, 82). El arte moderno "ha perdido su virtud provocativa, ya no se produce tensión entre los artistas innovadores y el público porque ya nadie defiende el orden y la tradición. La masa cultural ha institucionalizado la rebelión modernista" (Lipovetsky, 105).

Frente a este panorama, el posmodernismo implica precisamente una crítica contra "la obsesión de la innovación y de la revolución a cualquier precio" (Lipovetsky, 121). Es una crítica constructiva que manifiesta la crisis de la legitimación del arte (Owens, 104).

Así, el posmodernismo deliberadamente socava principios "como el valor, el orden, el significado, el control y la identidad"³ (Hutcheon, 13).

Poner bajo sospecha

Liotard declara la importancia de "poner bajo sospecha" cualquier discurso (*La posmodernidad explicada...*, 23), pues estos forman y justifican a las instituciones hegemónicas que condicionan

³" Deliberately undermines such principles as value, order, meaning, control, and identity" (Hutcheon, *A Poetics...*, 13).

los comportamientos de las sociedades, desde la alta burocracia hasta las tradiciones. A su vez, los discursos y las instituciones son los fundamentos de los sistemas políticos, económicos y culturales autoritarios y ortodoxos que desvirtuaron y desvirtúan aún los principios ilustrados originales del proyecto de modernidad. Para limitar el control que ejercen sobre las sociedades y los individuos hay que poner a las mismas instituciones y a sus discursos bajo constante escrutinio (Hutcheon, 9).

Una de las maneras más amables y bellas de poner en práctica este escrutinio siempre ha estado en manos del arte: "¿Contra qué espacio arremete Cézanne?", pregunta Lyotard, "Contra el espacio de los impresionistas. ¿Contra qué objeto arremeten Picasso y Braque? Contra el de Cézanne", se responde a sí mismo, y luego continúa: "una obra no puede convertirse en moderna si, en principio, no es ya posmoderna. El posmodernismo así entendido no es el fin del modernismo sino su estado naciente, y este estado es constante" (Lyotard, *La posmodernidad explicada...*, 23).

Añadiría Habermas que una obra "llega a ser clásica porque una vez fue auténticamente moderna" (Habermas, 21). De esta manera, se entiende que incluso las estéticas artísticas de la modernidad, por su radicalidad individualista y su valoración de lo nuevo, se rebelaban contra las normas y los valores institucionalizados y autoritarios de sus respectivas épocas (Lipovetsky, 83-84).

Desde una postura ya no cultural sino política, Hutcheon no ve al posmodernismo ni como un "radical cambio revolucionario" ni como un "lamento apocalíptico respecto al declive de Occidente bajo el capitalismo tardío". Tampoco como "un radical cambio utópico ni un lamentable declive hacia el simulacro hiperreal", ni un "sinónimo de lo contemporáneo" o un "fenómeno cultural intencional". Más bien, Hutcheon entiende al posmodernismo como un cambio de la cultura desde su interior, "desafiada, cuestionada o refutada, pero no colapsada" (ix-

xiii); un cambio "que usa y abusa, instala y subvierte los propios conceptos que desafía", una actividad cultural "fundamentalmente contradictoria, resueltamente histórica e inevitablemente política"⁴ (*A Poetics of Postmodernism*, 3-4).

El posmodernismo literario reconoce al pasado como un "desafío para las definiciones de subjetividad y de creatividad que han ignorado por mucho tiempo el rol de la historia en el arte y en el pensamiento"⁵ (Hutcheon, *A Poetics...*, 11). Con esta idea "la tradición se convierte en fuente viva de inspiración al mismo nivel que lo nuevo" (Lipovetsky, 121).

Un artista, un escritor posmoderno, están en la situación de un filósofo: el texto que escriben, la obra que llevan a cabo, en principio, no está gobernado por reglas ya establecidas, y no puede ser juzgado por medio de un juicio determinante, por la aplicación a este texto, a esta obra, de categorías conocidas. Estas reglas y estas categorías son lo que la obra o el texto investigan. El artista y el escritor trabajan sin reglas y para establecer las reglas de aquello que *habrá sido hecho*. (Lyotard, *La posmodernidad explicada...* 25)

Criterio posmodernista

En resumen, el posmodernismo, como tipo de pensamiento crítico, manifiesta incredulidad respecto a las narrativas de la modernidad: las grandes explicaciones racionalistas del liberalismo burgués que declaran el progreso y la superioridad, y que reducen al hombre a ser operativo,

⁴ "radical revolutionary change"... "apocalyptic wailing about the decline of the west under late capitalism"... "a radical Utopian change nor lamentable decline to hyperreal simulacra"... "synonym for the contemporary"... "intentional cultural phenomenon"... "challenged or questioned or contested [refutada], but not imploded" (Hutcheon, *A Poetics...*, ix-xiii). "A contradictory phenomenon, one that uses and abuses, installs and then subverts, the very concepts it challenges"... "fundamentally contradictory, resolutely historical, and inescapably political" (Hutcheon, *A Poetics...*, 3-4).

⁵ "Liberating challenge to a definition of subjectivity and creativity that has for too long ignored the role of history in art and thought" (Hutcheon, *A Poetics...*, 11).

conmensurable, o desaparecer, bajo una lógica de eficacia, funcionalidad y productividad. Estos discursos se encuentran en casi todos los aspectos de las sociedades occidentales: en la organización del propio Estado, en las instituciones que lo componen y en el contenido de las leyes; en los discursos de libertad, igualdad y justicia; en los planes de estudio de los colegios y universidades, en los tipos de contratos laborales, en las condiciones de las relaciones humanas, en la moral y en las tradiciones. La crítica que genera el pensamiento posmodernista se hace desde tal grado de escepticismo que incluso cuestiona la posibilidad de concebir algún discurso que pueda considerarse como verdadero o tan siquiera objetivo (Eagleton, 11; Lyotard, *La condición...*, 10-11; Zavala, *La precisión...*, 91-92; Hutcheon, *A poetics...*, 6; Foster, 7; Lipovetsky, 85).

El criterio que configura al posmodernismo, al parecer de Raúl Corral, no contradice a nadie ni a nada, ni a la modernidad misma, porque "no se sustenta en el enfrentamiento con lo ya dicho [... y] no se opone a ninguna afirmación ni se molesta porque la contradigan, lo cual hace a los posmodernos eminentemente pacifistas" (Corral, 67).

El posmodernismo significó el paso de la tradición racionalista (que siempre busca tener la razón) por la tradición de lo razonable (que se contenta con entender sus contradicciones) (Zavala, *La precisión...*, 18). De esta manera, el pensamiento posmodernista —heterodoxo y disconforme con los discursos, las convenciones y las prácticas del proyecto modernista— se caracteriza por lo que Owens llama "la coexistencia de culturas diferentes" (Owens, 93).

Aquí es preciso aclarar que el término posmodernismo no se refiere ni a los neoconservadores —burgueses reaccionarios y conservadores que pugnan por "el retorno a las verdades de la tradición" y que ven la cultura como una fuerza de control social (Forster, 12)— ni a los neonarcisistas —individualistas puros preocupados únicamente en sí mismos y

continuamente cambiantes—, aunque las tres ideologías —posmodernistas, neoconservadores y neonarcistas— sí pueden considerarse expresiones ideológicas de la posmodernidad.

El criterio posmoderno al que nos referimos concibe que "todo sentido es contextual, y por esta razón se produce en función de un espacio de referencialidad en el cual tiene validez propia [... y] los contextos se relacionan unos con otros desde la perspectiva de verdades intertextuales" (Zavala, *La precisión...*, 11). La Historia, por ejemplo, como el lenguaje y la literatura, es una construcción humana válida —o al menos convencional— según el contexto y para el sentido en que fue concebida y desarrollada, pero de escaso valor fuera del contexto al que pertenece. Para los posmodernos, dice Corral, "existen las verdades de cada quien, de cada caso, de cada momento" (Zavala, *La precisión...*, 67).

Por último, los posmodernistas reconocen el "aquí y ahora" como una "múltiple e infinita posibilidad de existir". En cambio, la modernidad "pretende ser sólo trascendente, sus narraciones se basan en la historia de 'los primeros', el primero que dijo o hizo algo se abroga el reconocimiento sempiterno de los demás" (Corral, 67).

Marco teórico-histórico

Hasta el momento, se ha colocado a la posmodernidad como una categoría que se ubica en las sociedades occidentales postindustriales entre las décadas de 1960 y 1990 (Selden, Widdowson y Brooker, 210; Gutiérrez, "La psicopatía..."; Barry Lewis en Piñeiro, 39).

No obstante, hay varios factores que articularon la posmodernidad. Ligado con el punto exhaustivo al que llegaron los discursos y las artes modernistas, está también el crecimiento exponencial de las urbes y el inicio de los préstamos a crédito en la economía a un sector mucho más amplio de la población. Con estas condiciones, no tardó en surgir la cultura para las masas, pensada para el consumo homogeneizado a gran escala (García Canclini, "Ni folklórico...";

Lipovetsky, 84, 108-107). Este asunto se retomará más adelante, en el subapartado titulado "La cultura posmoderna", en el capítulo dos de la Primera parte.

Por otro lado, Rochelle Sibley remarca la importancia que tuvieron ambas Guerras Mundiales y el desarrollo de la destrucción nuclear: la capacidad del hombre, y ya no de Dios, para desencadenar el Apocalipsis (Sibley, *Postmodernism...*). Sumado al genocidio casi industrial y mecanizado del Holocausto, estos eventos marcaron insoldables incertidumbres sobre el frágil sentido de la realidad y del ser del hombre. De esta manera, se puede localizar a la posmodernidad justamente durante el mismo periodo que llamamos Guerra Fría.

Las insondables incertidumbres respecto al hombre y su realidad fueron expuestas en el siglo XX. La teoría psicoanalítica de Sigmund Freud diseccionó la psique humana en una serie de categorías que revelan la imposibilidad del individuo de determinarse a sí mismo y de auto controlarse. Y casi al mismo tiempo que Freud, Albert Einstein proponía su teoría de la relatividad general, que desechaba por completo la física newtoniana y señalaba que las fuerzas y comportamientos del universo son relativos entre sí. De esta manera, el tiempo y el espacio se presentan ya casi como simples ilusiones.

Pero ellos no eran los únicos. En todo el mundo occidental una serie de pensadores socavaban hasta sus cimientos el proyecto totalitario de la modernidad, cuya máxima cumbre se encuentra en el pensamiento de Immanuel Kant y de Frederick Hegel. Críticos a estas *summas* de la Ilustración sobresalen Karl Marx, Friedrich Nietzsche y, en el siglo XX, Martin Heidegger.

De esta manera, se puede observar que el pensamiento posmodernista proviene de una corriente de pensamiento crítico y escéptico que efectivamente es tan vieja como el mismo *logos*.

Ya en pleno siglo XX, y desde la serie de disciplinas que en su conjunto se definen como Teoría literaria, ante las certezas esquemáticas del formalismo y del estructuralismo, el

pensamiento posestructuralista señala la inexistencia de relación entre los objetos reales y los conceptos que utilizamos para designarlos —sean ya signos lingüísticos o numéricos.

El estructuralismo proponía la creación de una "gramática" general de la literatura, con reglas que en el trasfondo gobernaban toda la literatura. Su espíritu era científico y deseaba "dominar el mundo de signos artificiales"⁶ (Selden, Widdowson y Brooker, 67). Pero desde una posición por completo radical, los postestructuralistas insisten en que el autor está "muerto" y que el discurso literario no tiene una función verdadera. El único poder del escritor "es el de mezclar las escrituras", sentencia Roland Barthes en "La muerte del autor". Algunos pensadores sobresalientes cuyos trabajos se enmarcan dentro del postestructuralismo son Roland Barthes, Jacques Lacan, Jacques Derrida y Michel Foucault. Sus teorías abarcan muchos otros ámbitos de la cultura y del conocimiento, como la historia, la filosofía, la lingüística y el psicoanálisis.

La categoría del posmodernismo, un tipo de posestructuralismo o una etapa derivada, respondió a su vez no sólo al desarrollo del pensamiento teórico crítico, sino también a diversas manifestaciones artísticas y literarias que presentaban convergencias y paradojas similares, y que, por lo tanto, quedaron integrados como "literaturas posmodernistas". Por ejemplo, Hutcheon menciona la *neoavanguardia* italiana, la *surfiction* estadounidense y la *nouveau roman* francesa (xii y 4).

Cabe mencionar que el siglo XX fue el siglo de las teorías literarias críticas. Además del posestructuralismo se desarrollaron los estudios culturales, diversas teorías marxistas, feministas y neocolonialistas. Todas ellas continúan hasta la actualidad provocando nuevos estudios y reflexiones, aunque frecuentemente con un espíritu crítico bastante menguado. La posición más extrema a la que las teorías literarias llegaron es la deconstrucción, que propone que el propio discurso contiene en su interior los elementos que al mismo tiempo lo contradicen.

⁶ "master the world of artificial signs" (Selden, Widdowson y Brooker, 67).

2. El posmodernismo literario

Hasta ahora, he definido los conceptos principales de modernidad, posmodernidad y posmodernismo buscando convergencias entre los autores. Para seguir adelante con el objetivo principal de este trabajo, que es el de escribir cuentos que cumplan con las características del posmodernismo literario, en este apartado intentaré identificar ciertas características comunes en un tipo de producción literaria desarrollada entre 1960 y 1990 que permiten hablar de la categoría del posmodernismo.

Tiempo y espacio

Debido a las diferentes perspectivas que se han desarrollado sobre el posmodernismo —algunas de ellas en clara oposición—, Linda Hutcheon lo considera un fenómeno contradictorio, en el que encuentran lugar todos los conceptos que lo cuestionan y que lo definen (*A poetics...*, ix-xiii, 3-4). De todos ellos, el concepto que considera más importante es el de la "la presencia del pasado", que genera una reflexión crítica tanto del arte como de la sociedad (4), al considerar "construcciones humanas" tanto la historia como la ficción, lo que permite "re-pensar y re-trabajar las formas y los contenidos del pasado [...] desde el interior de las mismas convenciones y con el propósito de subvertirlas"⁷ (5).

Al considerar tanto la historia como la ficción construcciones narrativas humanas se hace evidente el principio fundamental del posmodernismo: que toda narrativa, sea histórica, científica o ficticia, pertenece al mundo textual de imágenes y simulaciones⁸ (Selden, Widdowson y

⁷ "history and fiction as human constructs" ... "made the ground for its rethinking and reworking of the forms and contents of the past [...] within conventions in order to subvert them" (Hutcheon, *A Poetics...*, 5).

⁸ "'history' or 'reality'" [...] both have become 'textualized' in the world of images and simulations" (Selden, Widdowson y Brooker, 198).

Brooker, 198), lo que finalmente produce el escepticismo y la incredulidad frente a estas narrativas.

Lo increíblemente paradójico es que, al mismo tiempo, el conocimiento sólo se puede generar a través de narraciones científicas (Catherine Belsey en Hutcheon, "Historiographic Metafiction"), lo cual evita caer en el extremo de considerar a toda narración como una ficción.

Por otra parte, Fredric Jameson distingue también en el posmodernismo tanto la presencia del pasado como la confusión del tiempo presente y de la realidad, y la designa con los términos de pastiche y esquizofrenia, los cuales especifican la experiencia posmodernista del tiempo y del espacio.

Jameson dice que el pastiche, como la parodia, imita "un estilo peculiar o único", pero su diferencia está en que el pastiche se encuentra despojado del "impulso satírico, sin risa, sin ese sentimiento todavía latente de que existe algo *normal* en comparación con lo cual aquello que se imita es bastante cómico. El pastiche es parodia neutra, parodia que ha perdido su sentido del humor" (Jameson, 170).

También reconoce que la práctica del pastiche "está muy enraizada en la cultura de masas, y se le conoce generalmente como moda retro". En el caso de la literatura, el pastiche se convierte en una máscara estilística: "en un mundo en el que la innovación estilística ya no es posible, todo lo que queda es imitar estilos muertos" (Jameson, 171-172). Lipovetsky agregaría que el arte posmoderno implica el fracaso de lo nuevo; ya no se trata de crear un nuevo estilo, "sino de integrar todos los estilos" (Lipovetsky, 121).

En su análisis, Jameson utiliza el concepto de esquizofrenia de acuerdo a la teoría de Lacan: como "un desorden del lenguaje" entre el significante, el significado y el referente (Jameson, 176).

Cabe aquí aclarar rápidamente estos conceptos. Saussure considera al *significante* como la "materia": el sonido o la escritura; al *significado* como el "concepto": el sentido de ese sonido o texto. Estos elementos se unen y reclaman íntima y recíprocamente en el *signo* (De Saussure 92-93). Por otro lado, el *referente* es "el objeto 'real' en el mundo 'real' al que se refiere el signo, el gato verdadero opuesto al concepto de gato o al sonido 'gato'" (Jameson, 176).

Esta distorsión entre signo —significante y significado— y referente produce una disociación del tiempo, y Jameson recurre a su segundo concepto: esquizofrenia.

Debido a que el lenguaje tiene un pasado y un futuro, a que la frase se mueve en el tiempo, podemos tener lo que nos parece una experiencia de tiempo concreta o vivida. Pero dado que el esquizofrénico no conoce la articulación del lenguaje de ese modo, carece de nuestra experiencia de la continuidad temporal y está condenado a vivir en un presente perpetuo. Así, el esquizofrénico no conoce la identidad personal en el sentido que nosotros le damos, puesto que nuestro sentimiento de identidad depende de nuestro sentido de la persistencia del 'yo' a lo largo del tiempo (Jameson, 177).

Como se puede observar, ya sea con los términos de "metaficción historiográfica", pastiche o esquizofrenia, es designada la percepción escéptica, textual y fragmentaria del tiempo y del espacio en el posmodernismo.

Jürgen Habermas explica este fenómeno considerando que "el nuevo valor aplicado a lo transitorio, lo elusivo y lo efímero, la misma celebración del dinamismo, revela el anhelo de un presente impoluto, inmaculado y estable" (Habermas, 22), ideal y, por lo tanto, imaginario. De esta manera, se revela la incapacidad del hombre contemporáneo de concentrarse en su propio presente —"tan lleno de sueños rotos y otros desencantos, por si la razón no es clara" (Esquivel, 37).

Este individuo, concluye Jameson, "ha llegado a ser una especie de isla lingüística, separada de todas las demás" (Jameson, 169), y conforma una sociedad que simplemente "se ha vuelto incapaz de enfrentarse al tiempo y a la historia" (Jameson, 174-175).

Combinación de discurso y géneros

A partir de poner bajo sospecha los discursos, el pensamiento y la literatura posmodernistas cuestionan cualquier sistema totalizador u homogéneo. Jameson distingue que hace algunos años el discurso de la filosofía era muy diferente al de la ciencia política, la sociología o la crítica literaria, mientras que actualmente se tiende hacia una clase de escritura llamada simplemente "teoría" (Jameson, 166).

Hutcheon agrega que "la provisionalidad y la heterogeneidad contaminan cualquier intento de coherencia unificada (formal o temática)" y esto conlleva a que "las fronteras entre géneros literarios se hayan vuelto fluidas"⁹ (*A poetics...*, 9):

¿Quién puede ya marcar los límites entre la novela y la colección de historias cortas (Alice Munro, *Lives of Girls and Women*), entre la novela y el poema largo (Michael Ondaatjee, *Coming Through Slaughter*), entre la novela y la autobiografía (Maxine Hong Kingston, *China Men*), entre la novela y la historia (Salman Rushdie, *Shame*), entre la novela y la biografía (John Banville, *Kleper*)? Pero en cualquiera de estos ejemplos, las convenciones de los dos géneros se oponen entre sí; no hay una fusión simple, que no sea problemática¹⁰. (Hutcheon, *A poetics...*, 9)

⁹ "provisionality and heterogeneity contaminate any neat attempts at unifying coherence (formal or thematic)"... "the borders between literary genres have become fluid" (Hutcheon, *A Poetics...*, 9).

¹⁰ "who can tell anymore what the limits are between the novel and the short story collection (Alice Munro's *Lives of Girls and Women*), the novel and the long poem Michael Ondaatjee's *Coming Through Slaughter*), the novel and

El texto posmodernista "rechaza la omnisciencia y la omnipresencia de la tercera persona y, en lugar de eso, establece un diálogo entre una voz narrativa [...] y un lector proyectado. Su punto de vista es deliberadamente limitado, provisional, personal"¹¹ (Hutcheon, 10). Este tipo de narrador demuestra que

El centro ya no sostiene completamente. Y desde una perspectiva descentrada, lo "marginal" y lo que yo llamaría lo "ex-céntrico" [...] toman un nuevo significado bajo la luz del reconocimiento implícito de que nuestra cultura no es realmente el monolito homogéneo [...] que habíamos asumido¹². (Hutcheon, 12)

Con la combinación no homogénea de discursos y de géneros, y con un narrador limitado y provisional, las obras posmodernistas cuestionan los discursos y los sistemas totalizadores, y al mismo tiempo, exhiben no sólo su propia condición textual, sino la de cualquier otro discurso.

Resignificación: intertextualidad y metaficción

Hacia finales la década de los sesenta, Julia Kristeva utiliza el término "intertextualidad" para señalar que el texto se compone de una "permutación" de textos; de "varias frases, tomadas de otros textos"¹³ (Selden, Widdowson y Brooker, 161). Por el mismo tiempo, Roland Barthes expandiría la idea:

el escritor se limita a imitar un gesto siempre anterior, nunca original; el único poder que tiene es el de mezclar las escrituras, llevar la contraria a unas con otras,

the autobiography (Maxine Hong Kingston's *China Men*), the novel and history (Salman Rushdie's *Shame*), the novel and biography (John Banville's *Kleper*)? But in any of these examples, the conventions of the two genres are played off against each other; there is no simple, unproblematic merging" (Hutcheon, *A Poetics...*, 9).

¹¹ "refuses the omniscience and omnipresence of the third person and engages instead in a dialogue between a narrative voice [...] and a projected reader. Its viewpoint is avowedly limited, provisional, personal" (Hutcheon, *A Poetics...*, 10).

¹² "the centre no longer completely holds. And from the decentered perspective, the 'marginal' and what I will be calling the 'ex-centric' [...] take on new significance in the light of the implied recognition that our culture is not really the homogeneous monolith [...] we might have assumed" (Hutcheon, *A Poetics...*, 12).

¹³ "several utterances, taken from another texts" (Selden, Widdowson y Brooker, 161)

de manera que nunca se pueda uno apoyar en una de ellas [...]; las palabras no pueden explicarse sino a través de otras palabras, y así indefinidamente. (Barthes, "La muerte del autor")

En la Segunda parte de este trabajo, bajo el estudio de Umberto Eco y Jorge Luis Borges, se mostrará que la intertextualidad no es una idea actual, radical ni innovadora, de hecho, consideran ambos autores, en ella se encuentra el germen de la misma literatura. Por ejemplo, hace más de dos mil quinientos años, Aristófanes, padre de la crítica literaria, escribió *Las ranas*, una obra compuesta en partes por versos de otras obras. Eso por no hablar de la Biblia, que resulta un gigantesco *collage* mitológico.

Para que una obra posmodernista se considere como tal, Piñeiro considera que primordialmente debe haber "un trabajo no sólo de adopción sino de recontextualización" (52). A través de la intertextualidad, al trasladarse al nuevo texto (hipertexto) los significados de los textos originarios (hipotextos), estos significados se alteran, lo que genera "un proceso de resignificación". La multiplicidad de referentes, continúa la autora, "crea un 'efecto mosaico'" (Piñeiro, 52).

El texto se sabe hipercodificado y demanda (idealmente) a un lector que pueda ser testigo de los procedimientos [...] que se están llevando a cabo y las implicaciones filosóficas, políticas, estéticas que dicho dismantelamiento conlleva. Y como en estas novelas no sólo está la presencia de hipotextos múltiples, la hibridez en términos de las convenciones de dos o más géneros literarios [...], además, no hay una conciencia unificadora en la obra, el texto no sólo crea un efecto deliberado de lo fragmentario, sino también una puesta en escena de lo heterogéneo, provisional e inestable. En el corazón de la reescritura posmoderna hay un rehilete que, al girar, 'salpica' las distintas esquinas del texto con elementos intertextuales, y no

hay una conciencia autoral o vocal que pretenda unificarlos, todo lo contrario, se celebra la presencia de una lógica narrativa que se resiste a ser unidireccional (Piñeiro 52-53).

Más adelante, Piñeiro, trabajando sobre el estudio de Ulrich Broich, menciona que el texto se vuelve posmoderno cuando se vincula con los siguientes seis aspectos:

- 1) La muerte del autor, según Barthes: El único poder del escritor "es el de mezclar las escrituras".
- 2) La autonomía del lector para generar significados: "no hay un solo significado privilegiado ni una sola relación intertextual que se privilegie por encima de las otras".
- 3) El final de la mimesis. El texto solo refleja otras textualidades, no ya la "realidad".
- 4) El "*pla(y)giarism*": juego y plagio, pues la muerte del autor y la intertextualidad no pueden concebir la idea de originalidad.
- 5) Obras abiertas, polifónicas, disonantes y fragmentadas.
- 6) La metaficción: la autoreflexión de la obra sobre su naturaleza ficcional, bajo la misma idea de que la realidad y la historia sólo se pueden conocer bajo la forma de narraciones (Piñeiro, 305-307).

Esta serie de emancipaciones: del autor, del significado, de la mimesis, de la originalidad, de la unidad, de la realidad, son un reconocimiento posmodernista del lector como aquel que "tiene la última palabra, a diferencia de la lógica artística premoderna, donde el artista está al servicio de una idea trascendente, o de la lógica del arte moderno, donde se consagra al artista como creador absoluto" (Zavala, *La precisión...*, 93).

Finalmente, la suma de estos aspectos refleja la incapacidad de encontrar un sentido (único, verdadero y determinante), que tanto pregonaban los discursos modernos, y así, el pensamiento posmodernista genera "una actividad que se podría llamar contrateología,

revolucionaria en sentido propio, pues rehusar la detención del sentido, es, en definitiva, rechazar a Dios y a sus hipóstasis, la razón, la ciencia, la ley" (Barthes, *La muerte del autor*).

La cultura posmoderna

Un punto muy importante sobre el que cabe reflexionar aquí parte de una consideración que Frederic Jameson hace sobre la cultura posmoderna: "se difuminan algunos límites o separaciones clave, sobre todo la erosión de la vieja distinción entre cultura superior y la llamada cultura popular o de masas" (Jameson, 166).

Si se plantea la división entre cultura superior, popular y de masas, se cuestiona uno en primer lugar el propio término de cultura. ¿Es una o son varias? ¿Cuántas? ¿Qué las compone y determina? Son problemas complejos que definitivamente requieren de un estudio aparte. Para los fines de este trabajo, bastará con definirlos de manera simple y general.

El DRAE define cultura como el "conjunto de modos de vida y costumbres, conocimientos y grado de desarrollo artístico, científico, industrial" en una época y en un grupo social determinado. Así entendida, no se nace con una cultura determinada, sino que se requiere de un aprendizaje social. Dice Peter Burke que: "si todos los miembros de una sociedad dada tuvieran la misma cultura, no sería necesario utilizar el término cultura popular" (en Blanco, 18).

Entonces tenemos dos culturas separadas: una, superior, de una minoría instruida, que es educada, sensible y elitista, y otra, la pública, general y de una mayoría, que es una cultura comercial, popular, democrática y convencional (Hutcheon, 7; Blanco, 18). Sin embargo, tampoco es la misma cultura la de un físico-matemático que la de un teólogo, o la de un indígena y un obrero. Se revela de esta manera que es la heterogeneidad y lo múltiple lo que define a la cultura (Blanco, 19).

Ni cultura superior ni cultura popular son sinónimos de conocimiento o de ignorancia, sino de manifestaciones que para su expresión, recepción y vigencia requieren de condiciones y prácticas diferentes. Dentro de la cultura popular se debe diferenciar la cultura popular urbana de la cultura de las etnias rurales, las cuales son "resultado de las tradiciones, de la personalidad 'espiritual' de cada pueblo definido por su carácter manual, artesanal, oral, en suma premoderno" (García Canclini, "Ni folklórico...").

Sin embargo, es la cultura popular urbana la que el Estado y sus instituciones impulsan a prevalecer sobre las culturas populares rurales, "con el desarrollo de la modernidad, con las migraciones, la urbanización y la industrialización (incluso de la cultura)" (García Canclini, "Ni folklórico..."). A mediados de los años veinte, con el desarrollo de los préstamos a crédito —que permiten la satisfacción inmediata de los deseos, añadiría Lipovetsky (84)—, comienza a surgir la cultura para las masas, hecha y determinada para el consumo homogeneizado: "el acceso de todos al coche o a la televisión, el tejano y la coca-cola, las migraciones sincronizadas del fin de semana o del mes de agosto" (Lipovetsky, 108).

Esta cultura popular masiva y consumidora es una cultura planteada como un objeto del que se obtendrán beneficios económicos y sobre el que se posee control flexible:

un proceso que funciona por la seducción, los individuos adoptan sin dudarlos los objetos, las modas, las fórmulas de ocio elaboradas por las organizaciones especializadas pero [...] combinando libremente los elementos programados (Lipovetsky, 107).

Así, con el desarrollo capitalista del individualismo radical en la economía y el desarrollo del consumo de masas, la cultura hedonista se volvió el "comportamiento general en la vida corriente". El sujeto se anima "a gastar, a disfrutar de la vida, a ceder a los impulsos". A eso de los años cincuenta, las sociedades occidentales postindustriales "se mueven alrededor del culto al

consumo, al tiempo libre y al placer". Se vuelve evidente de esta manera que la tan mencionada "crisis de los valores" que tanto pregonan los neoconservadores fue socavada por el capitalismo, no por la modernidad (Lipovetsky, 83-84).

Sugiere Lyotard que el eclecticismo, esta actitud de conciliación pop entre diversos aspectos de la cultura, se convirtió en "el grado cero de la cultura general contemporánea":

Oímos *reggae*, miramos un *western*, comemos un MacDonald a medio día y un plato de la cocina local por la noche, nos perfumamos a la manera de París en Tokio, nos vestimos al estilo retro en Hong Kong, el conocimiento es materia de juegos televisados. Es fácil encontrar un público para las obras eclécticas. Haciéndose *kitsch*, el arte halaga el desorden que reina en el "gusto" del aficionado. El artista, el galerista, el crítico y el público se complacen conjuntamente en el qué-más-da, y lo actual es el relajamiento. [...] A falta de criterios estéticos, sigue siendo posible y útil medir el valor de las obras por la ganancia que se puede sacar de ellas (Lyotard, *La posmodernidad explicada...* 17-18).

Narciso es el símbolo de nuestro tiempo, declara Lipovetsky (49), y su apetito de reconocimiento y variación parece insaciable: el neonarcisismo es el yo vaciado de su propia identidad por medio de su hiper-inversión, carente de referencias, de unidad, con impulsos plurales y desagregados, *desubstancializado* y, por lo tanto, de voluntad débil (Lipovetsky, 56).

El neonarcisista es apático hacia el mundo y lo que sucede en él (Lipovetsky, 52), debido a la deserción generalizada de los valores, las finalidades sociales y los grandes discursos, y porque está demasiado interesado en sí mismo. La máxima preocupación es disfrutar de la vida, mantenerse al corriente, "conectado", cuidar de su salud a un nivel obsesivo y coleccionar evidencias de su vida "cámara en mano" (Lipovetsky, 110).

Sin embargo, no puede llenar la soledad, el vacío, ni dejar de sentir desagrado por lo que es. Presenta una explosión de síndromes psicopatológicos: estrés, depresión, crisis nerviosa, se medica por problemas psicológicos, sufre de insomnio.

Cool en sus maneras de hacer y ser, liberado de la culpabilidad moral, el individuo narcisista es, no obstante, propenso a la angustia y la ansiedad: gesto permanentemente cuidadoso de su salud pero arriesgando su vida en las autopistas o en la montaña; formado e informado en un universo científico y sin embargo permeable, aunque sólo sea epidérmicamente, a todos los *gadgets* del sentido, al esoterismo, a la parapsicología, a los médiums y a los gurús; relajado respecto del saber y las ideologías, y simultáneamente perfeccionista en las actividades deportivas o de bricolage; es alérgico al esfuerzo, a las normas estrictas y coercitivas, pero imponiéndoselas él mismo en los regímenes para adelgazar, en determinadas prácticas deportivas, en el *trekking*, en las retiradas místico-religiosas; discreto ante la muerte, controlado en sus relaciones públicas pero gritando, vomitando, llorando, insultando con las nuevas terapias *psi*; flotante, 'in', producido por los modelos internacionales de la moda y a la vez reinvertiendo en las lenguas menores periféricas, el terruño, ciertas tradiciones religiosas o populares (Lipovetsky, 111-112).

El inconsciente se reduce a ser "un agente provocador cuyo efecto principal es un proceso de personalización sin fin" (Lipovetsky, 54) y la identidad depende de la combinación de elementos descontextualizados, cuya única justificación es "ser diferente".

En esta parte me pregunto, ¿no se manifiesta así una homogeneidad por la diversificación? ¿Queda en alguna parte un mínimo rastro de personalidad auténtica? Tentativamente, me responde Lipovetsky: "la realización definitiva del individuo coincide con su

desubstancialización, con la emergencia de individuos aislados y vacilantes, vacíos y reciclables" (Lipovetsky, 107).

Estas condicionantes neonarcisitas de la posmodernidad se hacen evidentes también en el arte posmodernista. En él

se vuelven preeminentes el eclecticismo, la heterogeneidad de los estilos en el seno de una misma obra, lo decorativo, lo metafórico, lo lúdico, lo vernácula, la memoria histórica. El posmodernismo [...] reclama obras fantasiosas, despreocupadas, híbridas. [...] El posmodernismo tiene por objeto [...] el relajamiento del espacio artístico paralelamente a una sociedad en que las ideologías duras ya no entran, donde las instituciones buscan la opción y la participación, donde papeles e identidades se confunden, donde el individuo es flotante y tolerante (Lipovetsky, 122).

Así, el posmodernismo literario hace 'pastiche' de estilos y de géneros considerados populares, y toma elementos de la cultura superior y de la de masas, se mueve entre la moda, el retro, lo clásico, el kitsch, el vintage; las subculturas, la contracultura, el underground, el arte pop y el folclore; incluso la cultura superior porque las artes modernistas aparecen como una tradición más entre las otras (Lipovetsky, 121).

En esta parte, me gustaría señalar a qué se refieren algunos términos mencionados. El DRAE define *moda* como el "uso, modo o costumbre que está en boga durante algún tiempo", especialmente en el adorno y con interés por lo recién introducido. *Clásicas* son las manifestaciones artísticas y estéticas que, por sus valores superiores, definen una gran época de una civilización, y por ello son piezas para museo. El *vintage* no llega a ser clásico, pero es

"típico de un periodo del pasado y de alta calidad"¹⁴ (OALD), apreciado especialmente por conocedores y coleccionistas. Lo *retro*, por otra parte, es la recuperación desde el presente de modas y estilos pasados, mientras que el *kitsch* es ese "arte" diseñado por la industria de la cultura para venderse en las diferentes clases sociales urbanas y suburbanas y que frecuentemente es considerado ligero, comercial y vulgar, a la vez contemporáneo e 'in' (Greenberg 39-44).

Más importantes resultan los términos subcultura, contracultura y cultura *underground*.

Tras la Primera Guerra Mundial se observaron, en las urbes de Estados Unidos e Inglaterra principalmente, la aparición de grupos de jóvenes que manifestaban una reacción de alienación hacia el resto de la sociedad por medio de un estilo diferente expresado en "gestos, movimientos, poses, vestidos y palabras" (Arce, 260-261). Estos grupos fueron definidos por sociólogos como *subculturas*.

La *contracultura*, que surge en los años sesenta, y representa una expresión completamente ideológica y alternativa contra el orden convencional (*statu quo*) y la cultura dominante (*mainstream*) de una sociedad y de sus instituciones, que resultan hegemónicas, conservadoras y en apariencia inmutables, y que van desde las prácticas políticas hasta la familia, la escuela, los medios de comunicación y el matrimonio (Arce, 263). Sin embargo, las contraculturas no buscan el cambio de sistema cultural, sino simplemente cierto reconocimiento dentro del sistema (Racionero, 10).

Finalmente, la cultura *underground* o subterránea, que adoptó ese nombre también en los sesentas, se reivindica, igual que la perspectiva posmodernista, por el fracaso de los discursos racionalistas, universales y verdaderos. El *underground* no se fundamenta por los argumentos textuales sino por las experiencias, y por lo tanto, se le puede considerar "la tradición del pensamiento heterodoxo que ha corrido paralela y subterránea a lo largo de toda la historia de

¹⁴ "typical of a period in the past and of high quality" (OALD).

Occidente" (Racionero, 10), que traspasa su contexto local y que favorece la ayuda mutua, la asociación voluntaria, la cooperación, la descentralización y la soberanía considerando, de nuevo igual que la postura posmodernista, que todas las culturas y los estilos de vida como opciones posibles y válidas tanto para el individuo como para los grupos sociales. Así, el *underground* busca el cortocircuito de las líneas de poder, de distribución, de producción y de información del sistema hegemónico y de las instituciones autoritarias (Racionero, 11).

Tanto las subculturas, la contracultura y el underground alcanzaron su máxima expresión en la década de los sesenta, al mismo tiempo que inicia la posmodernidad y el posmodernismo en las sociedades post industriales occidentales.

Contradicción

Regresando un poco atrás, se mencionó que durante la modernidad se desarrolló un arte liberado del pasado, dueño de sí mismo, y elitista, mientras que el arte posmodernista combina elementos y valores tanto de la cultura superior como de la popular —casi hasta perder de vista la diferencia entre el arte, la moda y la publicidad (Lipovetsky, 125).

El escritor posmoderno se enfoca y desarrolla planteamientos a partir de elementos de la cultura popular, como la novela negra o la de aventuras, sin temer más al desprestigio. El escritor posmoderno adopta esas convenciones

para después exhibirlas y, por último, trastocarlas; y empuja al lector a una reflexión sobre las herramientas con las que se construyeron las tipologías de los géneros (por ejemplo) y el adoctrinamiento que él mismo ha recibido y le hace crear expectativas sobre el género (y el mundo) que, por supuesto, la nueva obra saboteará (Piñeiro, 307-308).

Así, el escritor posmoderno recurre a la forma de los géneros pero no para hacer "otra novela más", sino que reescribe los géneros en un ejercicio de resignificación e intertextualidad y es entonces que su obra deja de ser parte de la cultura popular.

De esta manera se presenta una gran contradicción: la frontera y mutua exclusión entre la cultura popular y la cultura superior permanece, incluso se refuerza.

Las obras posmodernistas exigen un lector especializado; no conforman arte para las masas. Por su "fuerte carga intertextual", la obra posmodernista "crea un código que sólo puede ser descifrado por un lector especialista o con una formación amplia", un "archilector": "un decodificador profesional que tiene el bagaje de lecturas (o está dispuesto a adquirirlo) para entender cabalmente los alcances de la obra". De no realizarse este entendimiento por parte del lector, la obra parecerá anecdótica e incluso absurda, debido a "un vacío de referentes" (Piñeiro, 308-309).

Así, al mismo tiempo que la literatura posmodernista toma elementos de la cultura popular, los carga de tantos sentidos intertextuales que el resultado final se vuelve demasiado complejo y exige a un lector que cuente con una cultura especializada.

Los estudios culturales

Los llamados "estudios culturales" se enfocan a estudiar casi todos los aspectos de la cultura posmoderna y contemporánea. Los temas más discutidos son los de

género y sexualidad (*gay, lesbian o queer studies*), identidad cultural y nacional, colonialismo y poscolonialismo, raza y etnicidad, cultura popular, estética, discurso y textualidad, ecosistema, tecnocultura, ciencia y ecología, pedagogía, historia, globalización en la era posmoderna. (Carlos Reynoso en Viñas, 573)

De manera estricta, el término fue acuñado por Richard Hoggart, Raymond Williams, Stuart Hall y Edward Palmer Thompson, quienes desarrollaron estudios de gran calidad enfocados en la cultura británica. Posteriormente, se desarrollaron por todo el mundo centros de estudio de cultura popular los cuales, influidos por el posestructuralismo, el posmodernismo y la deconstrucción, rechazaron los marcos teóricos, las metodologías y las delimitaciones intelectuales rigurosas en favor de una mayor libertad conceptual en sus análisis. No obstante, la mayoría de estos trabajos, al parecer de Viñas, "pecan de superficialidad" y "no tienen tanta calidad" (572).

Este tipo de enfoques concentrado en los grupos minoritarios y marginados, y el clamor a favor de la "diferencia" y el multiculturalismo —desde marcos teóricos "interdisciplinarios"—, han sido, en su mayoría, acusados de ser "políticamente correctos", es decir, son estudios que fluyen junto a una ideología que es dominante, burguesa, neoliberal y conservadora.

Su gama de temas poseen "atractivo superficial", son "glamorosos", y son alimentados por un "espíritu mediático", favorecido por su "potencial de recaudación" (Reynoso en Viñas, 573).

Así considerados, los estudios culturales posmodernos no sólo han perdido completamente el espíritu crítico que los originó, sino que incluso ahora argumentan en favor de los intereses de las clases dominantes, intereses que en último grado son intereses económicos (Selden, Widdowson y Brooker, 97-98).

La integración de los "pequeños relatos" a la narrativa dominante y el reconocimiento de los grupos "diferentes" dentro del esquema social permiten que los intereses del grupo social hegemónico permanezcan intactos: esta integración deja "intacta la homogeneidad básica del sistema mundial capitalista" (Eduardo Gruber en Viñas, 576).

Evidencia de esto es que, a pesar de que los estudios culturales posmodernos contemporáneos son considerados como manifestaciones de un pensamiento progresista y plural, en realidad se trata de expresiones conservadoras, excluyentes y censoradoras:

Se puede hablar largo y tendido de la cultura humana, pero no de la naturaleza humana; de género, pero no de clase; de cuerpo, pero no de biología; de *jouissance*, pero no de justicia; de poscolonialismo, pero no de la pequeña burguesía. Es una heterodoxia evidentemente ortodoxa (Terry Eagleton en Viñas, 575).

Hay que resaltar que fueron la ideología y los intereses de las clases dominantes los que generaron y perpetúan aún las que, en suma, son las tragedias de la modernidad: el hambre, la pobreza, las guerras, los genocidios, la burocracia, la propiedad sobre la persona, la necesidad tecnológica, la competencia, la violencia, la acumulación, el consumo, el fin a cualquier costo, el engaño, la indiferencia y la pasividad.

Como Habermas, pienso que los proyectos de paz, libertad, igualdad y justicia de la Ilustración no han fracasado por ser falsos, sino, más bien, porque nunca fueron puestos en práctica.

3. Narrativas posmodernistas

Los conceptos principales de modernidad, posmodernidad y posmodernismo fueron aclarados en el primer capítulo de esta Primera parte de mi trabajo de titulación. En el segundo capítulo distinguí las características comunes que en ciertos tipos de producciones literarias permiten hablar de la categoría del posmodernismo y continué con una amplia digresión sobre algunos aspectos de la cultura en la posmodernidad. En este tercer capítulo de la Primera parte,

mencionaré algunas obras que usualmente se consideran dentro de la categoría del posmodernismo literario.

Al enlistar una serie de autores y de obras posmodernistas, de alguna manera se enumera *a los primeros y a los mejores*, en una lógica "del más eficaz" (Lyotard, *La condición...*, 10-11), lógica que pertenece completamente a los discursos de la modernidad y que contradice el criterio posmodernista, que prefiere lo razonable antes que poseer la razón, es decir, la última palabra.

No obstante, de acuerdo con sus propias contradicciones, el posmodernismo es intertextual y reconoce sus fuentes en el pasado, así que distinguir sus características y sus obras más emblemáticas también se vuelve un ejercicio válido.

A punto de cometer el error de considerar posmodernista a Homero, como advierte Eco ("Apostilla...", 27), no puedo evitar mencionar las siguientes obras: *Don Quijote de la Mancha* (1605/1615), de Miguel de Cervantes; *Vida y opiniones del caballero Tristram Shandy* (1759-1767), de Laurence Sterne; *Jacques el fatalista y su maestro* (1765-1780); de Denis Diderot, y las obras del Marqués de Sade (1740-1814), debido a las características que presentan: interpretación de la realidad a partir de otras ficciones y personajes que se leen a sí mismos, la metaficción que atenta contra la autoridad del narrador, una construcción narrativa que reconoce ser ficción y no persigue objetivo pragmático alguno, y una filosofía que sustenta que el mundo, el deseo y la libertad son, sobre todo, lenguaje (Carrión, "Juliette..."). Así se revela que algunas de las propuestas del posmodernismo no son, por supuesto, nuevas ni originales, más bien son parte de la tradición literaria del pensamiento y del ejercicio artístico heterodoxo (Racionero, 10).

Ya en el siglo XX, se consideran propiamente posmodernistas las *Ficciones* (1944), de Jorge Luis Borges (Eco, 28), y *The Cantos* (1915-1962), de Ezra Pound (Selden, Widdowson y Brooker, 197).

Por otro lado, Ted Gioia distingue el posmodernismo como parte de una tercera etapa de la que llama la "novela fragmentada" (Gioia, "The Rise...").

La primera fase es la de *fix-up* ("juntar"): una serie de historias cortas que se transforman en una novela. *Winesburg, Ohio* (1919), de Sherwood Anderson, y *Go Down, Moses* (1941), de William Faulkner, ejemplifican esta etapa.

Después siguen las novelas *cut-up* ("cortar en pedazos"), que presentan un grado de deliberado azar en la prosa. En esta fase, Gioia ubica a William Burroughs (1914-1997), la *USA trilogy* (1930-1936), de John Dos Passos, y a Doris Lessing con *The Golden Notebook* (1962). A estos autores, Gioia los considera herederos de Tristan Tzara, autor del segundo manifiesto del dadaísmo (1918), quien pensaba incluso se podían crear poemas con palabras sueltas.

Luego sigue la etapa ya posmodernista. Dice Gioia que el "modelo más prominente de no-ficción para la novela fragmentada viene de Ludwig Wittgenstein"¹⁵ y de su *Tractatus Logico-Philosophicus* (1921), obra que ha "cautivado, molestado y dejado perplejos a los lectores con su enunciación numerada que ostensiblemente presentan una filosofía coherente, pero que también puede ser leída como un tipo extravagante de poesía"¹⁶. Dos obras de ficción le hacen abierta referencia: *VALIS* (1981), de Philip K. Dick, y *Wittgenstein's Mistress* (1988), de David Markson.

Es entre 1960 y 1990 que se publican las obras que determinan al posmodernismo por las características mencionadas: combinación de géneros, intertextualidad, metaficción, narrativas fragmentadas y yuxtaposición de la realidad y la fantasía.

Algunas obras que se mencionan con frecuencia son *Catch-22* (1961), de Joseph Heller; *Pale Fire* (1962), de Vladimir Nabokov; *Rayuela* (1963), de Julio Cortázar; *The French*

¹⁵ "most prominent non-fiction role model for the fragmented novel come from Ludwig Wittgenstein" (Gioia, "The Rise...").

¹⁶ "bewitched, bothered y bewildered readers with its numbered statements that ostensibly presented a coherent philosophy, but could also be read as an extravagant type of poetry" (Gioia, "The Rise...").

Lieutenant's Woman (1969), de John Fowles; *La Vie mode d'emploi* (1978), de George Perec; *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (1979), de Italo Calvino; *Il nome della rosa* (1980), de Umberto Eco; *White Noise* (1985), de Don DeLillo, y *The New York Trilogy* (1985-1986), de Paul Auster. También, de John Barth, *Lost in the Funhouse* (1968) y *LETTERS* (1979); los cuentos de Donald Barthelme y sus novelas *Snow White* (1967) y *The Dead Father* (1975); de Thomas Pynchon, *The Crying of Lot 49* (1966), *Gravity's Rainbow* (1973) y *Mason & Dixon* (1997); de Salman Rushdie *Midnight's Children* (1981) y *The Satanic Verses* (1988); y de Kurt Vonnegut *Cat's Cradle* (1963), *Slaughterhouse-Five* (1969) y *Breakfast of Champions* (1973).

Finalmente, Gioia considera que Don DeLillo marca un punto culminante y una nueva etapa en la novela fragmentaria con *Underworld* (1997), una historia "desorganizada y multivalente, y aun así, meticulosamente controlada y orquestada"¹⁷, en la que la estructura y la solidez son sus fundamentos.

Hasta ahora se han mencionado dos autores latinoamericanos, Jorge Luis Borges y Julio Cortázar, por lo tanto, cabría abrir un paréntesis para mencionar a algunos autores mexicanos que Lauro Zavala considera dentro de su colección titulada *Relatos mexicanos posmodernos* (2001): Augusto Monterroso, José Agustín, Carlos Monsiváis, Salvador Elizondo, Bárbara Jacobs, Rafael Pérez Gay, Daniel Sada, Óscar de la Borbolla, Francisco Hinojosa y el Subcomandante Marcos. Zavala no afirma que estos autores sean posmodernistas, sino que recuerda que considerar a una obra dentro de una categoría depende del tipo de lectura que el lector ejerza sobre la obra, y no tanto de la obra por sí misma.

El posmodernismo literario que en este trabajo investigo es el que se desarrolló dentro del contexto de las sociedades postindustriales occidentales entre los años de 1960 y 1990. Saber si otras manifestaciones culturales posmodernistas se desarrollaron en otros lugares y épocas fuera

¹⁷ "sprawling and multivalent, yet also meticulously controlled and orchestrated" (Gioia, "The Rise...").

de ese contexto, como podría serlo nuestro país, sería un trabajo muy importante que se debería investigar, pero que por ahora queda fuera de los propósitos de este trabajo. Para cerrar el paréntesis, sólo diré que para considerar a México dentro o fuera de la posmodernidad habría que poner atención tanto en las características de las manifestaciones culturales como en las actividades económicas nacionales más importantes. Al pensar en ello, se descubre que antes de preguntar si en México se desarrolló la posmodernidad hay que preguntarse si México llegó a ser siquiera una sociedad moderna.

El posmodernismo literario trabaja con fragmentos, sentidos nulos o infinitamente múltiples, en una declaración en contra de la pretensión moderna de totalidad, control y verdad. En él, se revela el profundo deseo por saber inherente al hombre, y al mismo tiempo, su obsesión por cuestionar los mismos métodos del saber.

De esta manera, con la latente ambigüedad de la que habla Hutcheon, el posmodernismo se inscribe en una tradición literaria: la del juego autorreflexivo y autoparódico del lenguaje. Así se revela que "lo posmoderno es indudablemente parte de lo moderno"¹⁸ (Lyotard en Selden, Widdowson y Brooker, 205-206) y que el proyecto de la modernidad continúa "dominante pero muerto" (Habermas en Foster, 8), estéril ya en sus discursos maestros de la razón, pero prevalente en los discursos de lo razonable.

¹⁸ "the postmodern is undoubtedly part of the modern" (Lyotard *en* Selden, Widdowson y Brooker, 205-206).

SEGUNDA PARTE. EL RELATO POSMODERNO

*Lo hermoso de los pactos con el diablo
es que se firman
sabiendo bien con quién se trata.
De otra forma, ¿por qué
ser premiado con el infierno?
-Umberto Eco,
Apostilla a El nombre de la rosa*

En esta parte, se presentan las características específicas de los relatos posmodernistas y se plantean esquemas sobre los cuentos de los autores elegidos —Borges, Calvino y Barth—, para ubicar los elementos que permitirían considerar a estos cuentos dentro de la categoría del posmodernismo literario.

1. Características del relato posmoderno

En su ensayo "Un modelo para el estudio del cuento", Lauro Zavala especifica los elementos que distinguen a los cuentos clásicos, modernos y posmodernos, recordándonos que no existen cuentos "que tengan una naturaleza genéticamente pura", y que su propuesta "es sólo una hipótesis de trabajo" (26).

De su artículo, derivó la siguiente tabla comparativa:

	Clásico	Moderno	Posmoderno
Objetivo	Representar una realidad narrativa de acuerdo al género.	Romper con los cánones clásicos y cuestionar las formas convencionales de representar la realidad, por medio de la experimentación (antirrealista).	Presentar una <i>realidad textual</i> . En ella se combinan discursos y géneros, y se le da al lector la posibilidad de re-articular los elementos para generar <i>diferentes sentidos</i> .
Tiempo	Cronológico y sucesivo.	El mundo subjetivo prevalece sobre el mundo exterior, por lo que el	En <i>apariciencia cronológicos</i> y avanzan hacia un <i>final inexistente</i> .

		tiempo se reorganiza acorde a él.	
Espacio	Descripción verosímil.	La subjetividad del narrador o protagonista distorsionan el mundo exterior.	Se construye como una realidad virtual, invocada en el texto, a través de la <i>intertextualidad</i> imaginaria de cada lector.
Personajes	Convencionales y arquetípicos.	Construidos desde sus conflictos personales, y las situaciones a las que se enfrentan suelen tener un carácter metafórico.	En apariencia convencionales, pero en el fondo <i>paródicos</i> , <i>metaficcionales</i> e <i>intertextuales</i> .
Narrador	Confiable y omnisciente.	Poco confiable, contradictorio o irónico. Sigue una lógica que admite interpretaciones.	Autoirónico, metaficcional o <i>irrelevante</i> , en cuanto a que la interpretación y el sentido son responsabilidad del lector.
Final	Epifánico y resultado de la <i>inevitabilidad en retrospectiva</i> (lógico e inevitable).	Abierto.	En <i>apariencia epifánico</i> , aunque irónico, según la intertextualidad.
Estructura	Tiene una verdad única y central, está organizado alrededor de una sorpresa final, va de principio a fin y sus fragmentos son subsecuentes y es realista (según el género).	Admite interpretaciones, sus fragmentos pueden ser autónomos, puede mostrar epifanías a lo largo del relato y adopta una distancia crítica ante las convenciones de los géneros.	Se combinan los géneros y discursos, proyecta otros textos, puede ser paródico, metaficcional o convencional; no representa la realidad, sino que presenta una que es textual: la autoridad y el sentido dependen del lector y sus lecturas. Su <i>lógica</i> se desplaza entre ser <i>secuencial</i> , <i>aleatoria</i> o <i>intertextual</i> .

Zavala menciona el ejemplo de Edgar Allan Poe, quien, en sus cuentos, desarrolló diferentes "subgéneros del cuento clásico, como el policiaco, el humorístico, el satírico, el

fantástico, el de horror y el alegórico" además de otros elementos modernos, "especialmente en el empleo del tiempo y en el final abierto" ("Un modelo...", 27). De esta manera, se hace evidente que los cuentos, como ficción, no tienen por qué limitarse por determinadas fronteras; las restricciones son impuestas por el autor y la tradición (Gioia, "Notes...").

El objetivo del cuento posmoderno no es presentar una realidad (verosímil según el género), como en el cuento clásico, y tampoco experimenta sobre las posibilidades de representar esa realidad, como lo hace el relato moderno. Más bien se preocupa por mostrar una "realidad" que es posible sólo en forma de texto.

Y como texto, el cuento posmoderno puede invocar a otras obras y hablar sobre la literatura, lo que lo hace *intertextual* y *metaficcional*.

La *intertextualidad* consiste en relacionar a un texto con otro, por medio de su presencia "efectiva", a través de:

- 1) la cita, que es explícita y literal, "con comillas, con o sin referencia precisa",
- 2) el plagio, forma menos explícita, menos canónica y no declarada, pero literal, y
- 3) la alusión, que es implícita, no literal y cuya comprensión requiere el conocimiento del texto al cual se remite (Genette, 9-10).

Existe otra categoría que se presenta con frecuencia en las obras posmodernas, y es la *hipertextualidad*: un tipo de relación que une a un texto B (hipertexto) con un texto anterior A (hipotexto), pero con el texto B como obra "de segundo grado" o "derivada" de A. Por ejemplo, el *Ulises* de Joyce y la *Eneida* de Virgilio como hipertextos de la *Odisea* de Homero (hipotexto). Esta relación se da incluso al grado en que B puede no hablar de A, pero no podría existir sin él (Genette, 14-15).

Por otro lado, Waugh considera la *metaficción* como el llamado de "atención" que hace un texto "sobre su propio estatuto de artefacto, con el fin de cuestionar la relación entre la ficción y la realidad"¹⁹ (*Metafiction...*, 2).

En cuanto a la *lógica* del cuento posmoderno, Zavala señala que si bien puede ser enteramente secuencial o aleatoria, o ambas, el tiempo de la historia tiende a aparentar cronología y un final epifánico.

Tales características son los recursos de los que se vale el cuento posmoderno para conseguir su objetivo:

a) La combinación de discursos (filosóficos, políticos, religiosos, etc.) y de géneros. El objetivo del cuento posmoderno es presentar posibilidades de realidades "textuales", es decir, que son posibles sólo en forma de texto, y por ello, pueden manifestarse en cualquier tipo de discurso o de género, e incluso los combinan.

b) La intertextualidad. Es la relación que existe entre un texto y otro, por medio de su presencia "efectiva", ya sea por medio de la cita, el plagio, la alusión o la derivación hipertextual.

c) La metaficción, el llamado de "atención" que hace un texto "sobre su propio estatuto de artefacto, con el fin de cuestionar la relación entre la ficción y la realidad" (Waugh, 2).

d) Una trama con apariencia cronológica y una lógica secuencial que conducen a un final inexistente que aparenta ser epifánico y que se exhiben como realidades que sólo son posibles en el texto (porque la interpretación y el sentido depende del lector).

Su objetivo: presentar una realidad *textual* que le dé al lector la posibilidad de re-articular los elementos para generar diferentes sentidos.

¹⁹ "draws attention to its status as an artifact in order to pose questions about the relationship between fiction and reality" (Waugh, 2).

2. El collage, el jazz y el posmodernismo

En su "Apostilla a *El nombre de la rosa*", Umberto Eco recuerda que el lenguaje también puede hablar "tanto de las cosas desaparecidas como de las inexistentes" (5), y que no es tarea del narrador ni del autor dar interpretaciones de su obra. Por eso llama a la novela "una máquina para generar interpretaciones" (6); pero lo mismo podría decirse de cualquier otro discurso, como podría ser la filosofía, la religión o la historia.

El posmodernismo es, al parecer de Eco, como los *collages* de Max Ernst, en los que monta diversos grabados del siglo XVIII para que puedan ser leídos "como un relato fantástico, como el relato de un sueño, [...] representan un discurso sobre el grabado y [...] sobre el *collage* mismo". Por esta misma razón, dice Eco, Borges también es posmoderno (28): lo fundamental en él, dice en *Sobre literatura*, "es su capacidad de usar los más variados detritos de enciclopedia para hacer música de ideas" (145).

Así, piensa Eco, la obra literaria posmoderna es como el jazz: cuando se vuelve a escuchar y se analiza lo disperso "se descubren muchas cosas que no se habían percibido la primera vez; pero la primera vez debe ser capaz de tomarte hasta el punto de hacerte desear volver a escuchar" ("Apostilla...", 29).

Semejante comparación es la que hace Piñeiro, cuando dice que

en el corazón de la reescritura posmoderna hay un rehilete que, al girar, 'salpica' las distintas esquinas del texto con elementos intertextuales, y no hay una conciencia autoral o vocal que pretenda unificarlos, todo lo contrario, se celebra la presencia de una lógica narrativa que se resiste a ser unidireccional (Piñeiro, 53).

Sin embargo, la intertextualidad no es en realidad una idea actual ni innovadora: "los escritores siempre lo han sabido (y tantas veces han dicho): los libros siempre hablan de otros libros y cada historia cuenta una historia ya contada" (Eco, "Apostilla...", 10). El posmodernismo

hace evidente esta condición y reconoce a los antepasados del texto, pues requiere de ellos para conformarse. El mismo Borges lo declara también: "La literatura no es agotable, por la suficiente y simple razón de que un solo libro no lo es. El libro no es un ente incomunicado: es una relación, es un eje de innumerables relaciones" (en Oviedo, "Borges...").

El propósito del escritor está en ello, reconoce Eco, en los sueños de los lectores; no sólo en consolarlos, dice, sino también en obsesionarlos (29), y en ir más allá de lo que se ha imaginado, transgredir las convenciones y recordar a los antepasados.

El propósito del escritor está en los sueños de los lectores; no en sus bostezos, añadiría Raymond Carver.

3. Borges, Calvino y Barth

Con el objetivo principal de realizar un ejercicio de escritura de cuentos posmodernistas, he de trabajar sobre cuentos que estén ya considerados dentro de esta categoría. Las reflexiones de Eco sobre Borges me llevaron a elegir "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius" y "Pierre Menard, autor del Quijote". Sibley añade "El conde de Montecristo", de Italo Calvino, y "Perdido en la casa encantada", de John Barth.

Un análisis detallado de cada cuento respondería al objetivo de demostrar que tales cuentos son en efecto posmodernistas, pero eso no es lo que pretendo. Lo que impulsa este trabajo es la intención de proceder a un ejercicio de escritura de cuentos que cumplan con las características del relato posmodernista. Para ello, a partir de una lectura completamente personal, distinguiré en los cuentos mencionados los aspectos que considera Zavala:

- 1) combinación de discursos,
- 2) combinación de géneros,
- 2) intertextualidad, y

3) metaficción

Como los cuatro cuentos elegidos presentan una trama con apariencia cronológica, una lógica secuencial, conducen a un final inexistente que aparenta ser epifánico y se exhiben como realidades que sólo son posibles en el texto (porque la interpretación y el sentido depende del lector), no hará falta señalar estas características en los análisis y para mi obra creativa consideraré estas características como fundamentales.

"Tlon, Uqbar, Orbis Tertius"	
Jorge Luis Borges	
Sinopsis: La historia empieza con Borges y Bioy Casares discutiendo a altas horas de la noche. Entonces, Bioy menciona Uqbar, un lugar que debió haberse ubicado en Asia Menor, pero del cual parece no haber referencias. Una serie de incidentes, llevarán a Borges a conocer más, no sólo de ese país, sino de un planeta desconocido llamado Tlön en donde el lenguaje, como el de los dioses, es capaz de crear cosas de la nada, y donde la concepción del universo se basa en que éste fue creado hace apenas unos instantes, mientras que el sujeto es eterno. Más adelante, Borges descubre que se trata sólo de artefactos narrativos creados por un misterioso grupo que se hace llamar Orbis Tertius, pero su descubrimiento ocurre demasiado tarde. El mundo entero conoce ahora de Tlön, y poco a poco la humanidad se transmuta en ello.	
Combinación de discursos	El relato hace evidente su relación con diferentes filosofías. También, lleva al límite la idea religiosa y literaria que existe entre el verbo y la creación, al grado de que el lenguaje puede generar objetos de la nada. El relato contiene también ideas teológicas.
Combinación de géneros	Autobiografía ficticia Detectivesco Fantasía
Metaficción	En el "Prólogo" de <i>Ficciones</i> , libro al que pertenece este cuento, Borges menciona que escribirá sobre libros que jamás se escribieron. A partir de tal idea se compone el relato. En el cuento, Borges trata a <i>The Anglo-American Cyclopaedia</i> y el volumen 11 de <i>A first Encyclopaedia of Tlön</i> como si fueran obras reales, cuando no lo son. De manera inversa, trata a seres humanos reales (como Adolfo Bioy Casares, Carlos Mastronardi y Alfonso Reyes) de manera ficcional. En alguna parte incluso menciona que Reyes le propuso reconstruir, entre todos los <i>tlönistas</i> contemporáneos, los tomos que faltan de la <i>Encyclopaedia of Tlön</i> .

	Al final, Borges menciona que la misma <i>Encyclopaedia of Tlön</i> es la culpable de que el mundo real se esté convirtiendo en un mundo de ficción: un artefacto de los hombres.
--	---

"Pierre Menard, autor del Quijote"	
Jorge Luis Borges	
Sinopsis: A la muerte de Pierre Menard, y ante un catálogo incompleto de su obra, Jorge Luis Borges decide enlistar los logros literarios de este personaje. Por un lado está su obra <i>visible</i> : sonetos, monografías, artículos, traducciones, estudios y análisis. Por otro lado, su obra <i>invisible</i> : la escritura "palabra por palabra y línea por línea" (49-50) de algunos capítulos y fragmentos del <i>Quijote</i> , a través de un proceso difícil, pero no imposible, de convertirse el Menard del siglo XX en el Cervantes del siglo XVI. "Todo hombre", escribe Menard, "debe ser capaz de todas las ideas y entiendo que en el futuro lo será" (56).	
Combinación de discursos	Este cuento es un tipo de filosofía, teoría y crítica literaria, pues trata asuntos que de alguna manera anticipan a la idea de la "muerte del autor", a las teorías de la recepción, a la auto-referencialidad de la literatura, a la negación de la originalidad, a la consideración de la historia como narración ficticia y a la re-escritura de otros textos, todos estos, temas del posmodernismo literario.
Combinación de géneros	Biografía ficticia Misterio Fantasía
Intertextualidad	Principalmente, con el <i>Quijote</i> , de Cervantes.
Metaficción	Borges realiza una lectura de un fragmento del <i>Quijote</i> de Cervantes y del mismo fragmento bajo la autoría de Menard. Es, en efecto, el mismo párrafo, pero Borges plantea dos lecturas completamente diferentes: el primero lo considera "un elogio retórico de la historia", mientras que el segundo revela a las narrativas históricas como el origen de la realidad y de la verdad: "la verdad histórica, para él [Menard], no es lo que sucedió; es lo que juzgamos que sucedió" (55). Se presenta así la misma incredulidad a las grandes narrativas racionalistas que manifiesta el posmodernismo.

"El conde de Montecristo"	
Italo Calvino	
Sinopsis: Preso en el castillo de If está Edmond Dantés, no aquel cuya historia trazó Alejandro Dumas, sino otro: el mismo, pero diferente. El castillo es un laberinto vivo, que crece, que se	

<p>construye a sí mismo más allá de los muros que encierran a Dantés y al abate Faría. Así de absurdo como el laberinto son las soluciones que Edmond plantea para escapar de él. Excavar más rápido de lo que el castillo crece, invertir las fuerzas para ser expulsado, remontar el tiempo, concebirlo como un lugar sin un afuera, adentrarse para emerger, etc. Finalmente, Dantés concibe que fuera de If hay otra fortaleza, y que bastará con encontrar el punto exacto donde ambas no coinciden para poder ser libre.</p>	
Combinación de discursos	<p>Los personajes, locaciones y situaciones que configuran el cuento parecen ser la metáfora filosófica de "algo más", que carece de sentido: verdades absolutas, cuestiones metafísicas, la realidad, la identidad, el conocimiento, la libertad. "Una fortaleza de la que es imposible escapar" (228).</p>
Combinación de géneros	<p>Aventura Suspenso Fantasía Narrativa absurda</p>
Intertextualidad	<p>El cuento es un hipertexto de <i>El conde de Montecristo</i>, de Alejandro Dumas.</p>
Metaficción	<p>El apartado 8 del cuento es completamente metaficcional. El narrador plantea las tramas que los llevaron a prisión, a él y a Faría, como si fueran el trabajo de un novelista: "Llamemos Alexandre Dumas al escritor..." (226), dice. De esta manera, el autor del hipotexto (A) se ha convertido en un personaje del narrador del hipertexto (B).</p> <p>Luego, Faría emerge de un túnel que lo lleva hasta el estudio de Dumas y, ahí, busca la página de la novela en construcción que posee la clave para escapar de If. Más adelante, Dantés plantea la posibilidad de que su historia supere a la que el propio Dumas escribe.</p> <p>Finalmente, Dantés da el consejo de que para escribir, o escapar de una prisión, "lo primero es saber qué se ha de excluir" (227).</p>

<p>"Perdido en la casa encantada" John Barth</p> <p>Sinopsis: La historia cuenta el viaje en auto de la familia M... a Ocean City, un lugar en la playa al que van a pasar los días festivos. El protagonista es Ambrose, un chico de 13 años, que está enamorado de su prima Magda. Durante el relato, el narrador hace varias reflexiones sobre ciertas normas para escribir historias de ficción, especialmente sobre aquellas que construyen la <i>ilusión</i> del realismo. Otro tipo de normas, las normas sociales, hacen sentirse a Ambrose como un pez fuera del agua. Sabe que algo está mal con él y preferiría ser sólo un chico más.</p>

<p>La "casa encantada" a la que el título se refiere puede ser aquella que se encuentra en la feria de Ocean City, pero también pueden ser las absurdas convenciones sociales de "normalidad", o puede ser la propia mente humana, que interpreta la realidad y la mezcla con emociones, fantasías y temores, y da por resultado un tipo de ficción; o puede tratarse de una metáfora para referirse a la adolescencia o al sexo. También las "casas encantadas" podrían ser los propios relatos de ficción, en los que infinitas e inimaginables "realidades" textuales pueden ser construidas.</p>	
Combinación de discursos	<p>Casi puede considerarse un manual para escribir ficción, y por momentos alcanza matices casi filosóficos por medio de la introspección del personaje; especialmente en los párrafos que comienzan "Crees que tú eres el mismo...", "Madre se metió con el tío Karl...", "Los jorobados, las señoras gordas, los tontos...", "Incluso llegó a predecir..." y todo el párrafo final.</p>
Combinación de géneros	<p>Romance Narrativa absurda Narrativa existencialista</p>
Intertextualidad	<p>El cuento manifiesta abiertamente su relación con <i>El paralelo 42</i>, de Dos Passos, y <i>Ulises</i>, de Joyce.</p>
Metaficción	<p>Cerca de la mitad del cuento es metaficcional. Habla sobre el uso de itálicas, el uso de las iniciales para crear la ilusión de que se habla de una persona real, la metáfora, la estructura de las narraciones (poniendo de ejemplo una hipotética historia titulada "Perdido en la casa encantada"), el uso de las comillas, la acción dramática (que explica con un diagrama), y el narrador llega a plantearse a sí mismo algunas observaciones: "¿Cuál es el tema de la historia?", "No hay por qué seguir; esto no lleva a ningún sitio; ni siquiera han llegado a la casa encantada" y "¿Hay otros errores en esta obra de ficción?"</p>

4. Dos historias cortas de cien plumas, de tiempo atrás y lugares lejanos, de misterios y secretos. Con anotaciones del traductor

Las *Dos historias cortas de cien plumas, de tiempo atrás y lugares lejanos, de misterios y secretos. Con anotaciones del traductor* son meros ejercicios creativos. No los quise llamar cuentos porque con esa palabra se tiende a imaginar un cuento en su sentido clásico: con género determinado, inicio, clímax, desenlace sorpresivo, etcétera, y tampoco quise llamarlos relatos

porque Zavala menciona que así se suele llamar a las narraciones breves modernas, para diferenciarlas del cuento clásico ("Un modelo...", 26). Así que he decidido llamarlos únicamente historias cortas.

Mis historias son del pasado porque lo que se relata ocurrió hace tiempo y además en lugares lejanos. Tratan de misterios y de secretos que no se pueden comprender o explicar, y que se tienen cuidadosamente reservados, en el olvido o en la omisión.

Las dos historias pertenecen a un heterónimo, una "unidad literaria ficticia, creada por un autor que le atribuye una biografía y estilo particular" (RAE), es decir: un heterónimo es un autor ficticio creado por un autor real, pero dotado de autonomía existencial y creativa. Cada heterónimo de mis historias cortas nació en cierto lugar y en cierta fecha, de tales padres, estudió tales cosas, trabajó en otras, y quizá ya esté muerto. En algún momento de su vida se encontró con el misterio o el secreto, y decidió escribir sobre él. Sin embargo, cada uno de ellos reconoce que para expresar de la mejor manera su experiencia requieren de otras voces que les ayuden a explicar lo acontecido, o lo compliquen aún más.

Los heterónimos son el vehículo por el cual yo, como autor de los cuentos, "muero", y permito que sean entidades de realidad textual las que generen nuevas narraciones hipertextuales e intertextuales, en un ejercicio de alteración de los significados originarios.

Yo quedaría relegado a un supuesto papel de supuesto "traductor" de las historias —pues una ocurre en Londres y la otra en Estados Unidos, y originalmente debieron haber sido escritas en inglés—, y sobre ellas hago algunas anotaciones que ayudan a destacar aspectos reales que podrían pasar inadvertidos o ser considerados ficción al encontrarse en un cuento.

Para que las historias cortas puedan considerarse posmodernas he decidido trabajar de manera similar al análisis que planteé en el apartado anterior. En mis historias se manifiesta

1) la combinación de discursos,

- 2) la combinación de géneros,
- 3) la intertextualidad,
- 4) la metaficción y
- 5) una trama con apariencia cronológica y una lógica secuencial que conducen a un final inexistente que aparenta ser epifánico.

De tal manera, se presentarán como realidades que sólo son posibles en el texto (porque la interpretación y el sentido dependen del lector).

La intertextualidad la manejaré conforme a Genette. Él menciona tres maneras de conformarla: la cita, el plagio y la alusión.

No es extraño presentar citas en un cuento. A veces se les encuentra al inicio de la obra a manera de epígrafes o las hacen los personajes o el narrador durante sus discursos, claramente identificadas entre comillas o en cursivas. Sin embargo, de esta manera, se presentan como elementos heterogéneos, y no me parecen rasgos de una intertextualidad completamente posmoderna.

La alusión, por otro lado, es una "figura de pensamiento que consiste en expresar una idea con la finalidad de que el receptor entienda otra, es decir, sugiriendo la relación existente entre algo que se dice y algo que no se dice pero es evocado" (Beristáin, 38-39), pero siempre me ha resultado complicado plantearlas y descifrarlas.

Sin contar tal deficiencia, me parece distinguir en la alusión una de las causas por las que los textos posmodernistas no gozan del gusto del público general (Lyotard, 16), aun a pesar de que toman elementos de la cultura popular. En estos textos se concentra tal "carga" intertextual que requieren de un "arquitecto" profesional que tenga "el bagaje de lecturas (o está dispuesto a adquirirlo) para entender cabalmente los alcances de la obra" (Piñeiro, 309).

Por otro lado, el plagio es ilegal. Sin embargo, ¿existe la posibilidad de que el plagio pueda ser utilizado de manera estética, como un tipo de intertextualidad, y que pierda de esa manera su condición de ilegalidad? ¿Se puede hacer algún tipo de *collage* —al estilo de Max Ernst— literario?

El *collage* es una forma artística que se identifica con el siglo XX, pero también con el mundo en el que vivimos, menciona Jiménez Burillo: "frente a las visiones armónicas y globalizadoras del pasado, la visión fragmentaria del mundo moderno" (Jiménez, 3).

Los collages de Ernst

parten de catálogos y enciclopedias, manuales de ciencia popular, escenas de viajes, láminas de anatomía o paleontológicas; separadas las piezas del conjunto, se decía que [Ernst] hallaba un 'placer maligno' en eliminar de su memoria el conjunto para armar uno nuevo con las piezas pegadas (Rivas, 10).

En su primera exposición en París, en 1921, André Breton dijo que, en los *collages* de Ernst, las partes que constituyen al objeto se emancipan de él mismo, a fin de establecer relaciones completamente nuevas con otros elementos, escapando del principio de realidad. "Comparable al crimen perfecto, el *collage* intenta dificultar el hallazgo de indicios y hasta pretende que se descarte la idea de la actuación de tijeras y cuchillas" (Rivas, 12).

De tal manera pretendo trabajar mis cuentos, por medio de una herramienta que llamaré "plagio *collage*" o "plagio intertextual". Esta herramienta se presenta a través de la incrustación en un relato derivado (hipertexto) de citas "sin referencia precisa" (Genette, 10): líneas, versos, fragmentos, estructuras, ideas o pensamientos enteros provenientes de diversos escritores y pensadores (hipotextos), con el objetivo de que los lectores puedan generar una serie de nuevas resignificaciones.

Si bien en los *collages* no se suele "citar" las obras que lo componen, en mis cuentos pondré en cursivas las palabras o frases que no me pertenecen: en primer lugar, para dar su debido lugar a los autores que las formularon y, en segundo lugar, para hacer evidente el mecanismo de intertextualidad.

Sin importar que algunas citas son textuales y otras paráfrasis, ambas serán tratadas igualmente como ajenas. Al final de cada cuento, enlistaré a los autores, pero no diré cuál frase pertenece a quién ni en dónde puede ser consultada. El lector interesado en conocer la fuente y el sentido del que esa frase es originalmente partícipe encontrará un divertido juego de "buscar el tesoro", y seguramente descubrirá en la "X" del mapa riquezas mayores puesto que "los libros siempre hablan de otros libros" (Eco, "Apostilla...", 10) y la búsqueda del sentido original se vuelve así una búsqueda infinita, casi teológica. Por eso lo de las "cien plumas" del título.

Sin embargo, dados los fines de titulación de este trabajo recepcional, en el capítulo 3 de la Tercera parte se enlista cada una de las obras que se utilizaron para la construcción de los ejercicios creativos que presento. Estas mismas obras se enlistan también al final del trabajo, en el apartado de Obras citadas.

Trabajando de la manera que he propuesto, considero que mis historias cortas cumplirán con las características del relato posmodernista. Mi proceder se justifica porque de esta manera reconozco las voces de los otros que conforman mi quehacer literario y pongo en práctica las consideraciones literarias que alientan al posmodernismo:

a) reescribo y reciclo textos anteriores por medio del recurso que he dado en llamar "plagio *collage*".

b) permito que el lector genere sus propios significados a partir de la intertextualidad.

c) creo de realidades que únicamente pueden existir en forma de texto y que reconocen su propia conformación textual.

d) creo textos sin cierre, intertextuales y fragmentados.

e) e incrusto diferentes niveles de la realidad a través de la metaficción y la hibridación de géneros.

Finalmente, y también como una justificación sobre mi proceder, espero que mis historias cortas puedan "difuminar algunos límites o separaciones" que hay entre la cultura superior y la de masas, como Jameson consideró sobre la narrativa posmoderna (166), y que mis historias resulten entretenidas para cualquier tipo de lector, y que a partir de ellas se puedan generar infinidad de sentidos según las intertextualidades que encuentre cada lector.

TERCERA PARTE. EJERCICIO CREATIVO

En esta parte me dedico a la escritura de la obra creativa, en donde se manifiesten las ideas, los conceptos, y las características desarrolladas a lo largo del trabajo recepcional, con la finalidad de que los relatos desarrollados puedan considerarse dentro de la categoría del relato posmoderno.

*Dos historias cortas de cien plumas, de tiempo atrás y lugares lejanos,
de misterios y secretos.*

Con anotaciones del traductor

Las lámparas y los genios

Para JT

Si no soy la misma, la siguiente
pregunta es: ¿entonces quién soy yo?
¡Ah, *ese es* el gran acertijo!
—Alicia

¿Quién soy yo?... ¿A quién "habito"?
—André Breton

Pensaba en cosas cuando volvieron las alucinaciones: tenía tres meses y medio sin dormir y la demencia no tardaría mucho en comenzar a excluirme por completo de la realidad. Sin embargo, no puedo decir que para entonces vivía en lo que la gente *normal* llama realidad, porque desde hacía siete meses estaba internado en el Centro para Trastornos del Sueño, en Lambeth, y la mayoría de los que lo habitan suelen confundir sus sueños con la realidad, caminan dormidos y son acosados por sus pesadillas.

La mía era una condición particular: diagnosticado con insomnio fatal²⁰, no me reservaban muchas esperanzas. A mis veintiocho años carecía de familiares cercanos con los que se pudiera confirmar si mi enfermedad era genética o sólo una mala broma de Dios. De cualquier manera, no había cura. Según el médico que llevaba mi caso, el Dr. Matthew Hader, no llegaría a mi cumpleaños veintinueve.

La alucinación que tuve esa tarde fue la misma que me había acompañado desde el principio, cuando me di cuenta de que las cosas no andaban bien en mi cabeza. Se trataba de un perro calvo y de piel negra que estaba siempre de pie en sus patas traseras, más alto que un hombre, y que desaparecía de un lugar para aparecer inmediatamente en otro, mirándome todo el tiempo, inmóvil como una estatua. A veces aparecía tan cerca de mí que incluso podía escucharlo respirar en jadeos. Tiempo después decidí bautizarlo como Xólotl, el dios canino mexicano que guía a los espíritus al mundo de los muertos. Me pareció que no podía haber nombre más indicado.

Pero no le temía; más bien lo consideraba como un compañero que estaría conmigo hasta el final de mi caída. Aquella vez, gracias a él, pude ver la nueva adquisición del Centro. Se trataba de una chica tan joven que me sentí mal por ella. Había otros niños internados ahí, pero por algún motivo —quizá por la fragilidad de su complexión o la bondad de su mirada— aquella chica me produjo un efecto de consternación bastante grave. Debía tener unos doce años y su cabello era largo y castaño, del mismo color que sus ojos. Resultaba tan bella que al principio creí que se trataba de otra alucinación, pero sus padres la acompañaban y cargaban su equipaje. No parecían demasiado afligidos por tener que dejar a su hija en ese lugar.

²⁰ Probablemente se refiere al insomnio familiar fatal, el cual en efecto es genético y tiene una evolución similar a la que describe. Todas las notas a pie de página son del traductor.

El Dr. Hader y un par de enfermeras los conducían a la entrada. La chica llevaba en el brazo un conejo de felpa y parecía alojada en lo más profundo de su propia imaginación: miraba atentamente el suelo a sus pies, como si hubiera trampas ocultas en él e intentara evitarlas.

La locura es contagiosa. Hace muchos años, en el manicomio de la isla de Poveglia, un doctor asesinó a todos sus pacientes²¹. Mucho antes de eso, hacia el final de la Edad Oscura, varias ciudades de Alemania sufrieron de la "plaga del baile", que ponía a miles de personas a danzar en las calles hasta la muerte²².

Durante mucho tiempo estuvo de moda la idea de que el genio artístico y literario era un tipo de locura. Después estuvo de moda el arte. Ahora están de moda los enfermos mentales.

Como parte de la Escuela de Medicina están en Lambeth el Hospital de Salud Mental y, al otro lado del Támesis, el Centro para Trastornos del Sueño. El Hospital, que es una instalación moderna con muros de cristales y luces suaves, no trata al tipo de locos incurables que pasan todo el día dándose topes contra los muros o dibujando con crayolas, sino a aquellos que lloran hasta quedarse dormidos, tienen arranques de furia o los que no pueden dejar de comer, pero que todavía son capaces de ir al trabajo y convivir con las demás personas.

El Centro para Trastornos del Sueño, por otro lado, ocupa un palacio construido a principios del siglo XIX, inspirado en la Biblioteca del Palacio, con sus amplios ventanales, sus hastiales, sus almenas y sus chimeneas que sobresalen el techo, sólo que con una planta extra. Y sus pacientes, quienes habitan el Centro, suelen ser tan disfuncionales que difícilmente pueden relacionarse con alguien más. Algunos se quedan dormidos a mitad de una plática²³ y otros dejan

²¹ No hay mucha información al respecto. De haber sucedido, debería haber ocurrido a principios del siglo XX, durante el tiempo en que las instalaciones de la isla funcionaron como manicomio.

²² Entre el siglo XIV y el XVI, en ciudades de Holanda, Francia y Alemania. Estos eventos están ampliamente documentados.

²³ Narcolepsia.

de respirar cuando duermen²⁴ y pueden morir por ello, pero a veces uno se encuentra con otros casos más interesantes.

Durante el tiempo que estuve ahí conocí a una mujer a la que le aterraba ir a la cama²⁵ y otra que no se daba cuenta del momento en que se quedaba dormida y, en sus sueños, continuaba con sus actividades: horneaba un pastel o sacaba a pasear al perro, y se encontraba a alguien con quien platicar; casi siempre se trataba de su padre. Había un paciente que dormía veinte horas al día²⁶, mientras que otro solía despertarse varias veces seguidas, sólo que lo hacía adentro de sus sueños. Durante el día solía pincharse con un alfiler las piernas para asegurarse de que no siguiera dormido²⁷. Los más pequeños tendían a padecer de sonambulismo, terrores nocturnos o no podían evitar orinarse en la cama²⁸.

También estábamos aquellos para los que el final del día significaba el comienzo de un tormento. En el último piso estaban las habitaciones aisladas, ocupadas por los que despertaban de un salto, empapados en sudor y soltando alaridos. A veces actuaban de manera desesperada por un rato, golpeaban la nada y huían de cosas que sólo estaban en sus mentes y luego volvían a quedarse tranquilos. A la mañana siguiente, no recordaban nada²⁹. A otros pacientes, poco antes de quedarse dormidos o al despertar, se les aparecían los monstruos de sus pesadillas, escuchaban voces o hablaban con personas invisibles o con sombras. Juraban que había alguien de pie justo frente a sus camas. Y estaban también los que veían miles de insectos arrastrándose por las paredes y cayéndoles encima³⁰.

²⁴ Síndrome de apnea del sueño.

²⁵ Clinofobia o somnifobia, particularmente el miedo es hacia perder la percepción de lo que sucede mientras se duerme.

²⁶ Hipersomnia; síndrome de Klein-Levin, o de la bella durmiente.

²⁷ Falsos despertares.

²⁸ Enuresis.

²⁹ Desorden de comportamiento del sueño en la fase REM.

³⁰ Alucinaciones hipnogógicas o hipnopómpicas.

Si el trastorno se debía a una experiencia traumática, debían ser atendidos por los psiquiatras del Hospital de Salud Mental. Allí iban a sus consultas y a sus terapias grupales, para intentar sobrepasar la mala experiencia y después regresar a sus vidas, con el fantasma del pasado acechándolos todo el tiempo.

Por el contrario, en el Centro, una buena parte de nosotros difícilmente conseguiría disfrutar de una vida normal. Nuestros trastornos interferían en nuestras vidas al grado que representaban un peligro para nosotros y para quienes nos rodeaban. Por el día estábamos fatigados y perdíamos la concentración en un momento, y cualquier estrés podía desatar arranques de furia. Por la noche, dormidos, había algunos que eran capaces de ir a la cocina por un bocadillo³¹, tener sexo con sus parejas³² o salir a la calle y cruzar una avenida. Lo mejor, para muchos de ellos, era que estuvieran encerrados hasta que dejaran de comportarse de manera *diferente*.

Digo "ellos" porque, como dije, yo estaba destinado a la muerte. Durante el tiempo que pudiera distinguir la realidad de las alucinaciones podía pasar como cualquier otro tipo. Lamentablemente, sin importar cuánto comiera, no hacía otra cosa más que perder peso, y las drogas para el sueño y los antipsicóticos sólo agravaban la enfermedad: horribles ataques de pánico y paranoia, intrincadas alucinaciones y desvaríos que para mí sonaban a sabiduría milenaria.

El pronóstico evolutivo de mi enfermedad estaba profundamente ligado a la evolución de la locura. *Primero: la neurosis, los ataques de pánico y la paranoia. Después, las alucinaciones, durante la fase que llaman, irónica y mordazmente, "onírica". Sigue la autodestrucción y la esquizofrenia, en la que las alucinaciones son la única relación que puede mantener el sujeto*

³¹ Síndrome de alimentación nocturna.

³² Sexomnia.

más allá del caos interno. Finalmente, la demencia, en el que ya no queda rastro de una persona, sino sólo un ser vivo.

Los locos no se pueden ubicar en el tiempo y en el espacio, su conducta da saltos inesperados e injustificados: permanecen atrapados en el instante y en el eco de ese instante en que se desconectaron de la realidad, de las demás personas, del pasado y del porvenir... su conciencia permanece en la oscuridad, mínima y fragmentada, ocupada por un torbellino de reacciones elementales, exageradas y violentas... hablan a media voz, con nadie. La demencia desaparece las funciones complejas, y acentúa las funciones simples, estables y automáticas. No hay manera de escapar de ese pozo.

Por la noche, el Centro solía estar sumergido en una tenue luz y en un silencio que multiplicaba el menor ruido. Si un bolígrafo caía al suelo, se escuchaba en todos los corredores. En cada habitación los pacientes eran monitoreados con electrodos, computadores y cámaras de video. Yo, incapaz de dormir, jugaba a las cartas con Patrick y Bill, los enfermeros del turno nocturno, mientras ellos bebían café y platicaban sus vidas. El primer hijo de Patrick nacería en noviembre, mientras que Bill disfrutaba su soltería pasando los fines de semana en clubes para hombres. A veces decía que encontraría la manera de sacarme de ahí para llevarme a uno de sus lugares favoritos; antes de que, por supuesto, me volviera loco. Yo sabía que no lo decía de verdad, porque los pacientes teníamos prohibido salir sin consentimiento del director del Centro, el Dr. Charles, o del propio Dr. Hader.

Luego, a las tres de la mañana, llegaba la hora de hacer los recorridos, e íbamos a cada habitación y oficina para ver que todo estuviera en orden. A veces nos reíamos de los sonámbulos que bailaban en sus habitaciones o platicábamos con el Sr. Lutwidge, quien, dormido, exponía

interesantes ideas sobre Dios y las matemáticas. Luego el Sr. Lutwidge se despertaba bruscamente, jurando que su cabeza había explotado igual que un globo³³.

Bill estaba fascinado por una paciente en particular. Se llamaba Mary Ann, debía tener unos veintidós años y cada noche, decía, era visitada por un ente alado que la dominaba. Ella tenía la piel tan blanca como sus sábanas, los ojos azules y el cabello rubio. En ocasiones parecía que disfrutaba de los asaltos de aquel demonio³⁴.

Otras noches me quedaba solo. Cuando algún paciente sufría una crisis o tenían que realizarle estudios, Bill y Patrick tenían que acudir. Entonces me dedicaba a vagar por el Centro: observaba durante largo rato a los dormilones, acompañado únicamente por el sonido y las luces de los monitores. Sé que a nadie le gusta que lo miren cuando está vulnerable, pero yo no lo hacía con maldad. Con un poco de envidia y tristeza, podía imaginar lo que soñaban, incluso sus pesadillas, y entonces las alucinaciones desaparecían. La incapacidad de dormir me arrebataría la razón y me convertiría en un vegetal que se convulsiona hasta la muerte. Quién diría que dormir es tan importante como comer, tomar agua y cagar.

Aquel lugar era en realidad un espectáculo de fenómenos.

El genio literario no es un tipo de locura. La locura no produce nada, es un abismo con una caída interminable. La creatividad, la verdadera creatividad, está más allá de la locura, del subconsciente y del consciente, es el *superconsciente: la capacidad de percibir los lazos que se establecen entre dos cosas que, según nos han enseñado, están separadas. A cambio se obtiene la libertad, pero se paga un alto precio*. El silencio, el conformismo y el letargo no son más una opción. ¿No será la creatividad lo que deriva en la locura?

³³ Síndrome de la cabeza explosiva.

³⁴ Parálisis del sueño y emisión nocturna ("sueño húmedo").

Por el día, en las terrazas, en los salones y en los jardines nadie hacía ruido. Todos los pacientes del Centro salíamos a tomar un poco de sol y de aire fresco. Nos movíamos lentamente y platicábamos en voz baja. Los más pequeños tenían un aula en donde tomaban clases y una sala de juegos, pero incluso ellos habían aprendido a reír en silencio. Quienes más disfrutaban eso eran los obsesos del ajedrez y los lectores empedernidos.

La convivencia era, en general, agradable, y responsable de ello era el Dr. Hader. Se trataba de un hombre mayor con barba blanca, que solía pasar de la alegría al retraimiento inesperadamente, lo cual era el origen de su timidez. No obstante, sabía cómo relacionarse con sus pacientes, desde los más jóvenes hasta los más irritados, y sabía utilizar su torpeza manual y verbal para entablar confianza. Lo más extraño de él era su manera de vestir: igual que un caballero de principios de siglo³⁵, con trajes a cuadros, bastón y sombreros pequeños, y todo el tiempo miraba su reloj de bolsillo y se preocupaba de la hora, aunque no tuviera nada de qué ocuparse.

Había, como en todas partes, algunas excepciones capaces de amargarle el día a uno. Estaba, en primer lugar, el Dr. Charles, un hombre más joven y sofisticado que el Dr. Hader, quien además era el director del Centro. Como tal, sus mayores preocupaciones eran la administración y las exposiciones que realizaba en las facultades y en los congresos de medicina, sobre sus estudios y avances respecto a los desórdenes del sueño. Luego, estaba la jefa de enfermería, la Srita. Quinn, una mujer que bien podía tener cuarenta años u ochenta, y a quien le gustaba reprender a los pacientes cuando no seguían al pie de la letra sus tratamientos. Ella iba todo el tiempo acompañada por su fiel secuaz, el enfermero Jack Lahire.

Lahire era el peor de todos. Cuando te lo encontrabas en los corredores solía bloquearte el paso con su carrito médico. Te miraba por un rato y después procedía a revisar tu expediente;

³⁵ Del siglo XX.

leía tu nombre en voz alta y se reía de tu padecimiento. Como se consideraba un tipo muy gracioso, solía ponerle sobrenombres a los más pequeños: "Meón", "Chilletas" y cosas así.

Él le había solicitado al Dr. Charles que todos los consultorios, habitaciones y salas de estudio fueran cerrados con llave por la noche porque sabía de mi afición a rondar por el Centro, y no aprobaba ese comportamiento. Sin embargo, debido a la misma condición de los pacientes, su solicitud fue rechazada, aunque consiguió que me ordenaran permanecer en mi habitación durante la noche.

El día en que comenzaron los acontecimientos que merecen ser relatados, hallé a Lahire husmeando en mi habitación. El Dr. Hader me había solicitado que dibujara mis alucinaciones, aunque nunca tenía tiempo para revisar mis bocetos. Había esperado una hora afuera de la oficina al Dr. hasta que su secretaria, la Srita. Dormouse, me dijo que él no podría atenderme. Entonces volví a mi cuarto, tan sólo para encontrar el armario abierto y a Lahire revisando los cajones de mi escritorio.

—Hola —saludó, y me dirigió una de sus tontas sonrisas—. ¿Ya conseguiste que el Dr. Hader firmara tu traslado? Tú no perteneces aquí, amigo. Deberías estar en el manicomio.

Después salió sin dejar de mirarme y se fue por el corredor empujando su carrito, sacudiendo a cada paso las llaves que le colgaban del cinturón, para molestar a cualquiera que pudiera estar descansando. Mi guía, el perro mexicano, le cerraba el paso, pero Lahire lo atravesó igual que a un fantasma. A Xólotl tampoco le agradaba aquel hombre.

Los estudios de Milgram, un psicólogo de Yale, sobre los peligros de la obediencia, demuestran las cosas terribles que un hombre es capaz de hacer cuando una autoridad se lo

ordena³⁶, y el experimento de "guardias" y "presos", realizado por la universidad de Standford, revela cómo hasta la más mínima posición de poder hace perversos a los hombres³⁷.

Por la noche, como de costumbre, salí a hacer mis propias rondas. Todo había estado tranquilo en el Centro, así que Patrick y Bill fueron puestos a hacer inventario. De esa manera, el viejo palacio era todo mío, aunque no tenía mucho en qué ocuparme. El Sr. Lutwidge roncaba intensamente en su habitación y aquellos que no lograban conciliar el sueño estaban demasiado quisquillosos como para entablar una conversación conmigo. No obstante, yo tenía que encontrar algo con qué distraerme de las voces que susurraban en mi cabeza.

Por ningún motivo tenía pensado subir al último piso, porque la imagen de los que sufrían terrores nocturnos me resultaba demasiado incómoda. Es increíble lo que una persona puede hacer, decir o pensar mientras está dormida, pero ese espectáculo es en realidad grotesco, especialmente cuando se trata de niños. Verlos gritando y sacudiéndose, llamando a sus madres sin poder detener el llanto, y sin posibilidades de ser despertados. Sus jóvenes mentes olvidaban todo eso al despertar o de lo contrario corrían el riesgo de perder la razón.

Mary Ann se había marchado ya del Centro. Sus padres se habían involucrado con una religión, y se convencieron de que su hija sufría de posesión demoniaca³⁸. Entonces decidieron llevarla a Roma, a ver a un sacerdote. Su habitación permanecía tal como la había dejado, y en ella todavía se percibía su perfume.

Fui a la sala de juegos porque ahí había lápices de colores y creí que era buena idea iluminar mi último dibujo de Xólotl. Bajé por la escalinata principal hasta el amplio vestíbulo, donde los inspectores, donadores y familiares de los pacientes eran recibidos y de ahí, a sólo a

³⁶ En 1961, la pregunta era si algunos nazis acusados de crímenes no hacían otra cosa más que obedecer órdenes.

³⁷ En 1971, dirigido por el Dr. Zimbardo.

³⁸ Demonomanía.

unos pasos, la sala infantil. Fue colocada justo en ese lugar para que la primera impresión que del Centro tuviera cualquier visitante fuera la de un montón de niños jugando.

Pero la sala no estaba vacía: *Aidan*, la chica que había llegado hacía un par de semanas, estaba ahí.

El resto de pacientes le decían Alicia, como la niña que viaja a la Tierra de las Maravillas para abandonar el mundo infantil dominado por las pulsiones a cambio del racional mundo de los adultos, porque siempre llevaba consigo su conejo de felpa y porque, al igual que yo, no podía dormir, sino que manifestaba un profundo estado de alegría. Experimentaba lo que el Dr. Hader había dado a llamar "fantasías nocturnas", algo similar a la condición de los terrores nocturnos, sólo que completamente hermoso.

No obstante, la salud de Aidan se deterioraba. Cada mañana estaba un poco más cansada y aburrida, y sólo esperaba la noche para volver a divertirse. Pronto cumpliría un año con una tos que no podían curarle.

Sin contar su particular desorden del sueño, era una chica extraña. *A veces se comportaba como si fuera dos personas a la vez, solía darse buenos consejos —que rara vez seguía—, y otras veces se reprendía por sus torpezas con tanta dureza que se le escurrían las lágrimas. Sus charlas consigo misma iban primero en un sentido, hasta que comenzaba a llevarse la contraria. Eso hacía de sus conversaciones discusiones bastante serias.*

En donde fuera que se encontrara, los niños tendían a acercársele y le sonreían, y el resto de personas la trataban con amabilidad. Los doctores y los enfermeros sentían una extraña fascinación por ella. Las enfermeras bromeaban entre sí llamándola hechicera, aunque quizá tenían razón. Con el menor descenso de la temperatura, se ponía a temblar como una hoja, y cualquier adulto que se encontrara cerca acudía a ella para cederle su abrigo y abrazarla. Mi

relato no sería sincero si no reconociera que, cuando aquello sucedía, no podía evitar sentir ciertos celos.

Después de que el Dr. Hader la entrevistara y elaborara su expediente, el Dr. Charles se hizo cargo de ella. No solía interesarse demasiado por los pacientes, pero ella se volvió su proyecto especial. Él dirigía todos los estudios y pasaba horas analizando los resultados y redactándolos en su vieja máquina de escribir. Parecía más preocupado en diseñar nuevas pruebas para recabar información que en comenzar a tratar su desorden.

Por alguna razón que no entendía, prefería mantenerme alejado de ella. Tampoco me acercaba a su habitación, y no permitía que Bill o Patrick la espieran por la noche. A pesar del cariño que disfrutaba, Aidan apenas convivía con alguien. Parecía que era demasiado mayor como para jugar a las muñecas o a tomar el té con las otras niñas y demasiado joven para ser parte de las pláticas de los adultos. Pero principalmente, era demasiado huraña como para que alguien se atreviera a acercarse e intentara ser su amigo.

Los niños no son demasiado coherentes en sus diálogos, y hablan por horas sin que alguien los escuche, repiten las preguntas que se les hacen, el jardín del hogar les parece inmenso y el tiempo transcurre muy lento: los espacios están fragmentados y los momentos son independientes. Sus aptitudes sociales se desarrollan hasta que se les disciplina.

Cuando tenía 23 años de edad, Rosemary Kennedy, hermana del amado John F. Kennedy, fue llevada por sus padres a una clínica para que le practicaran una lobotomía. Creían que era estúpida y que así la curarían. Por supuesto que no funcionó, los estúpidos eran sus padres.

Los niños tienen que aprender a controlar el hambre y la mierda, a distinguir lo que es "bueno" de lo que es "malo" (lo ambiguo es malo) y tienen que saberse bellos por fuera; los

varones tienen que aceptar que la madre pertenece al padre y las niñas que carecen de motivo real para odiar a sus madres.

¿Acaso los niños salvajes son más libres de lo que cualquiera pueda llegar a ser? Pero ni siquiera pueden caminar erguidos por mucho tiempo, y el pelo y el vello les crece excesivamente. Sin otros hombres ni educación, ¿volvemos a ser monos? ¿En realidad hemos dejado de serlo? Si un niño pasa del "*periodo crítico*" sin aprender a hablar bien, sufre un tipo de retraso mental que no superará por el resto de su vida. Eso se comprobó con "El estudio monstruoso"³⁹.

Aquella noche que llegué a la sala de juegos, Aidan me encontró al mismo tiempo que yo la encontré a ella. Hubiera preferido salir de ahí y continuar con mi camino, pero ella se puso a mirarme con tal atención que inclinó la cabeza hacia adelante y, después de quedarse así por unos momentos, me sonrió y con una seña me pidió que entrara.

En aquel momento no pude distinguir si estaba despierta o si dormía, y por lo tanto si se encontraba en una de sus "fantasías nocturnas". Ignoraba también si despreciar su invitación podía resultarle de alguna manera perjudicial, así que decidí entrar. Detrás de ella estaba Xólotl, mi alucinación guardiana, lo que supuse era una buena señal. No me importó demasiado que él respirara con agitación y que sus ojos brillaran rojos.

Aidan llevaba un camisón azul para dormir y sobre la cabeza una sábana que hacía las veces de capucha y de abrigo. Yo tomé asiento en uno de los pequeños sofás y dejé mis dibujos sobre la mesa. Las voces que escuchaba ya no eran sólo murmullos, sino que eran para entonces tan fuertes que parecían disputas y carcajadas.

Ella parecía estar ocupada, e iba y venía de un lugar a otro. Cuando se detenía, movía las manos como si estuviera platicando con otras personas que no estaban ahí, y a veces se reía.

³⁹ En 1939, experimento conducido por el Dr. Wendell Johnson y Mary Tudor, de la Universidad de Iowa. Fue practicado a veintidós niños huérfanos. La mitad de ellos nunca pudo desarrollar por completo sus actitudes intelectuales debido al maltrato que recibieron.

Luego le susurró algo al oído a uno de sus amigos imaginarios y se rió, y *luego le dio un sorbo a su té onírico*. Aquello fue lo más maravilloso que jamás hubiera visto.

Al cabo de un rato, Aidan se acercó y se quedó de pie delante de mí. Se mecía ligeramente, como un ciprés que se columpia por el viento, y parecía que en cualquier momento caería al suelo. Yo me preparé para atraparla por si eso sucedía, pero entonces me preguntó:

—¿Por qué tan callado, Sr. Leo?

Me alegré al descubrir que ella conocía mi nombre. No tenía ningún inconveniente de que me llamara de esa forma, aunque nunca me habían agradado los títulos, los respetos y las cortesías que la gente debe tener con sus "superiores".

Aidan permaneció ahí esperando una respuesta, así que decidí seguirle el juego. Pronuncié lo primero que me vino a la mente:

—Espero al Sr. Ratón —le dije.

—¡Pero si el Sr. Ratón no vendrá esta noche! —respondió con una risa burlona. Me molestó un poco el hecho de que en el Mundo Onírico el que sueña es el que pone las reglas, y así las cosas absurdas que se le ocurren tienen justificación, mientras que los sinsentidos de otros, y la realidad misma, resultan casi estúpidos.

—Oh sí, lo había olvidado —respondí, torciendo la boca.

—Pero levántese, Sr. Leo —siguió Aidan—. ¿Por qué no baila con nosotras? Todas las aves estamos felices de que se encuentre aquí.

Al parecer, se creía un ave.

—Anda —dijo por último—, y me extendió la mano.

Las voces en mi cabeza eran tan fuertes que resultaban dolorosas y Xólotl estaba justo detrás de mí. Su aliento de horno caía sobre mi cuello y mi espalda. Me sentía tan mal que, con los ojos cerrados, tomé la mano de Aidan y quise pedirle que me ayudara a llegar a mi alcoba,

pero recordé que ella estaba dormida. Una vez que me levanté del sofá, el dolor se fue disipando poco a poco, y luego las voces fueron reemplazadas por risas de niños, los ecos de los infantes que jugaban en aquella sala durante el día. Cuando miré de nuevo, pequeños humanos estaban alrededor de nosotros, y charlaban y bebían champán. Todos llevaban puestas máscaras de aves. Algunas eran en verdad hermosas: la del Loro, el Pato y el Canario; mientras que otras, como la del Buitre, el Dodo o la del Petrel gigante, eran horribles.

Cuando uno sabe que se encuentra en un sueño y es capaz de modificarlo a su antojo, se dice que tiene un sueño lúcido. Más extraño resulta saber que se está soñando y encontrarse en el sueño a otra persona que dice estar soñando también. Si al despertar ambos lo recuerdan, entonces han tenido un sueño compartido. Aquella noche, de alguna manera, yo había entrado al sueño de Aidan, y ahí no había dolor, ni voces, ni perros guardianes. El aire era incluso más dulce y todo lo que mis manos tocaban parecía de terciopelo. Mis párpados, además, se sentían pesados. Bostecé. Tenía sueño otra vez.

No estoy seguro si en realidad dormí esa noche, pero sé que aquel evento en la sala de juegos no fue por completo una alucinación. Las nubes iluminadas por el amanecer y el canto de los pájaros me hicieron reaccionar. Desperté tirado en la terraza que da al jardín, cubierto por un cobertor que debía ser de Aidan, porque no era mío. Había sufrido de un tipo de parálisis que me dejó ahí, sobre el suelo, mirando el vacío, inconsciente de ello y del transcurrir del tiempo, suficientemente desconectado para descansar como no lo había hecho en mucho tiempo.

Lo único que entonces deseé era permanecer en ese lugar, tan suelto como un muñeco de tela, pero sabía que hacía frío, aunque apenas lo resentía, y que era peligroso no buscar resguardo. Contra mi voluntad, me puse de pie y fui adentro.

Me ocupé en pensar sí debía comentarle el episodio al Dr. Hader. Lo que me hacía dudar era que había salido de mi habitación a pesar de que me lo habían prohibido y que probablemente

aquel estado de parálisis no significaba que me estaba curando, sino que quizá se trataba de la siguiente fase de mi enfermedad: catalepsia y pérdida de la orientación espacio-temporal.

Caminaba por los pasillos y tardé en notar el estado de terror y preocupación que mostraban los otros pacientes y las enfermeras hasta que me topé con el Sr. Lutwidge.

—Hijo, ¿dónde habías estado? —me preguntó— te he buscado por todas partes.

—Aquí estoy, Sr. Lutwidge —le respondí, mientras descubría que afuera de la oficina del Dr. Charles había algunos policías—, ¿qué es lo que sucede?

Antes de responder, puso sus manos frente a su pecho y me miró consternado.

—Alguien atacó a Bill y a Patrick —dijo al fin—. Patrick está muy malherido, Bill no lo consiguió. Lo siento mucho. Sé que ustedes eran amigos.

Carecí de cualquier reacción. De alguna manera, supongo, ya me había acostumbrado al hecho de que las cosas malas suceden.

El Sr. Lutwidge puso su mano sobre mi mejilla y descubrió que estaba congelado.

—¿Dónde has estado, muchacho? —me preguntó de nuevo.

La gente no se atreve a decir lo que visceralmente piensa de Dios, o del miedo que tiene de volverse loca como su abuelo, ni sobre el sexo o lo asqueroso que es hurgarse la nariz y limpiarse en los pantalones, porque a nadie le gusta caer mal. La verdad, a grades dosis, es desagradable. Sobre todo si la dices mientras te hurgas la nariz y te limpias en los pantalones. O te los comes.

Fue terrible la manera en que atacaron a Bill y a Patrick. Como si entre ellos hubieran entablado una salvaje pelea con navajas, cada uno tenía decenas de cortadas en el cuerpo y la ropa hecha trizas. Lo más extraño fue que nadie había escuchado nada, y que ninguno de los dos pidió ayuda. La policía estuvo en el Centro todo el día e investigaron sin molestar a los pacientes. Sólo una mujer sufrió una crisis nerviosa y fue medicada. Por la tarde, cuando todo había vuelto a

la tranquilidad, el Dr. Hader nos reunió en el auditorio y comentó lo sucedido. La conclusión más posible era que Bill y Patrick se habían infringido a sí mismos las lesiones, que les causaron hemorragias y que provocaron la muerte de Bill. Algo que se le olvidó mencionar al Dr. Hader fue que ningún arma fue encontrada en la escena del crimen. Aquello debía haber sucedido entre la medianoche y las tres de la mañana; aproximadamente al mismo tiempo que yo me encontraba en la sala de juegos con Aidan.

En el auditorio, ella tomó asiento en una de las butacas de las primeras filas. Abrazaba su conejo de felpa y parecía no prestarle demasiada importancia a lo que sucedía. Tenía la vista clavada en el techo, y parecía buscar algo allá arriba. Quien, por el contrario, no dejaba de mirarme, era ese maldito de Lahire. De pie, permanecía a un lado de la Srita. Quinn, con los brazos cruzados como celador de prisión, parecía adivinar que yo había estado fuera de mi habitación cuando sucedieron las muertes, e imaginaba que yo debía saber algo.

Durante la cena, mientras los pacientes discutían lo ocurrido y no le daban crédito, Lahire mantuvo su acosadora presencia, parecía aguardar el momento en que yo me quebraría y me confesaría autor de los homicidios.

Aidan tampoco cambió su comportamiento. Apenas si probó los alimentos, lo suficiente para que alguna de las enfermeras no la acusara con la Srita. Quinn. La jefa de enfermería solía tomar sus alimentos en la misma mesa que el Dr. Charles y el Dr. Hader, mientras que Lahire, a pesar de su lealtad, comía junto al resto de enfermeros y enfermeras, en la mesa justo al lado de la puerta de la cocina.

No me atreví a mirar a Aidan para evitar que Lahire sospechara de ella, pero decidí que aquella noche iría a su alcoba. Tenía que saber qué era lo que había sucedido desde el momento en que la tomé de la mano hasta el amanecer.

Minutos después de la medianoche, llamé a su puerta con el pretexto de devolverle su cobertor. Tuve que esperar un rato para obtener respuesta, no obstante sabía que estaba ahí. Si bien podía estar en otra de sus "fantasías nocturnas", yo la escuchaba yendo y viniendo por la alcoba, y bajo la puerta brillaba la luz de su lámpara.

—¿Quién llama? —preguntó con voz apenas audible, cuando se convenció de que yo no tenía pensado marcharme.

—Soy yo, Leo —le respondí—. Traigo tu manta.

Ella apenas entreabrió la puerta y me miró extrañada.

—¿Por qué tienes tú mi manta? —quiso saber. Entonces parecía verdaderamente enojada.

Yo no supe qué responderle. Había pensado que la manta era suya, pero bien podía haberme equivocado. Pero si no había sido ella quien me cubrió del frío, entonces, quién. ¿Habría sido el mismo que atacó a Bill y a Patrick? En esos pensamientos estaba cuando ella prosiguió:

—Puedes quedártela. Ahora, si no te importa... —y se dispuso a cerrar la puerta, pero descubrí que tenía puesto un abrigo y unas botas, lo que significaba que tenía pensado ir a alguna parte.

—¡Aguarda! —le pedí, y detuve la puerta—. ¿Qué haces? ¿Piensas salir del Centro?

—No te incumben mis asuntos —me respondió—. Déjame en paz.

—La puerta principal está cerrada —le dije. Si me mostraba como su cómplice, quizá encontraría respuestas —. La única manera de llegar al jardín es por la terraza, pero es mucha la altura. Si lo consigues, la puerta de la reja tiene un par de candados y no hay manera de que puedas trepar por ella. No puedes ir a ninguna parte sin las llaves. Puedo conseguirlas, pero sólo si me dices a dónde vas.

Aidan comprendió que no tenía otra alternativa, así que, a su pesar, tuvo que abrir la puerta y dejarme entrar.

—Siéntate —me ordenó—, y no hagas ruido.

Tomé asiento en la orilla de su cama, que resultaba demasiado pequeña para alguien de su edad. Al menos le habían dado una alcoba propia y no tenía que compartirla como las otras niñas.

—¿Qué haces? —le pregunté cuando descubrí que tenía hechas las maletas. Ella estaba bien vestida, mientras que yo, en mi pijama blanco, me sentí como uno de esos pacientes que ni siquiera se molestan en cepillarse los dientes.

—Me voy —me dijo.

—¿Por qué?

Ella no parecía dispuesta a responder, pero teníamos un acuerdo.

—Tú ves cosas, ¿cierto? —me preguntó.

—Sí —respondí después de un rato. No quería que ella me considerara un loco, aunque parecía mi destino ineludible.

—Pues yo también —me dijo—. En mis sueños veo y hago cosas que después no recuerdo, pero al despertar me encuentro en lugares que no conozco y sé cosas que antes no sabía...

—¿Y? —la insté a que siguiera, a pesar de que me había entristecido el hecho de que ella no recordara nada de nuestro encuentro en la sala de juegos y que, por lo tanto, para ella, yo resultara un completo desconocido.

—Sé que algo muy malo va a pasar aquí. Lo de esos enfermeros es sólo el principio.

No sólo me había quedado sin palabras, incluso sin aliento. La manera en que Aidan había pronunciado aquellas palabras me había convencido y yo también sentí miedo.

—¿A dónde piensas marcharte?

—Mi abuelo tenía una casa en Guildford. Desde que falleció, está vacía.

—¿Y tus padres?

—Si voy con ellos, me traerán de vuelta.

Parecía muy decidida a llevar a cabo su plan.

—Deja que te acompañe hasta Guildford —le pedí—. No quiero pasar el tiempo que me queda aquí.

Era obvio que no le agradaba la idea, pero sabía que no tenía más opciones. Además, resultaría muy sospechoso que una chica de su edad llegara a la estación del tren a esa hora de la noche sin la compañía de un adulto.

—Bien —dijo—. Pero sólo hasta Guildford.

—Lo prometo —le sonreí, y luego respiré profundamente.

—¿Qué sucede? —me preguntó.

—Las llaves están en la oficina del Dr. Hader. Las otras las tienen la Srita. Quinn y Lahire.

De todas las opciones, la del Dr. Hader era la más sencilla.

—Buena suerte —me dijo Aidan, y sonrió. Era hora de que cumpliera mi parte del trato.

Los genios de las letras *invocan lo trascendental y lo extraordinario porque son conscientes de ellos*. Han vislumbrado *experiencias subjetivas tan profundas que son al mismo tiempo universales, por la simple razón de que alcanzan el fondo original de la vida*: entender el interior de la naturaleza humana es adentrarse en las profundidades de la depravación humana.

Lo desagradable, lo que ruboriza y molesta, lo prohibido, esas cosas *de las que se prefiere no discutir o mencionar "en frente de los niños"*, o viceversa. *Toda buena historia está construida sobre la sombra de las perversiones*.

Sin embargo, es fácil ser vulgar, de eso se valen la mayoría de pesimistas y misántropos alcohólicos; sólo para escandalizar a los puritanos.

Apenas crucé la puerta, creí que ya habíamos sido descubiertos. Sin embargo, vi con alivio que se trataba de mi guía, el perro mexicano. Él me cerraba el paso, evitando que fuera más allá.

Pero lo ignoré. Aunque sabía que él sólo estaba en mi mente, preferí rodearlo para seguir mi camino. Las voces, en cambio, resultaron más útiles. Hablaban más fuerte y se reían cuando me acercaba demasiado a alguien que podía estar despierto. La primera vez se trató de un par de enfermeras que se escabullían hacia la farmacia para tomar coñac a escondidas. La segunda ocasión se trató del mismo Lahire y de la Srita. Quinn, quienes estaban teniendo *sexo explícito* en uno de los consultorios, detrás de una cortina de plástico. Jamás lo hubiera sospechado, ella debía ser al menos veinte años mayor que él. Si tuvieran un hijo, debería ser más feo que el bebé-cerdo de *La Duquesa*.

Continué más allá y finalmente llegué a la oficina del Dr. Hader. Él dormía sobre su escritorio y sus libros. No era la primera vez que le sucedía y el Dr. Charles le recordaba que aquello era malo para su salud. Su sueño parecía tan profundo que supuse podría llevar a cabo mi cometido sin que él se diera cuenta. Sabía que las llaves estaban en el último cajón de la derecha, así que las tomé y me dispuse a salir de ahí. Sin embargo, el Dr. Hader se despertó poco antes de que alcanzara la puerta.

—Hola, muchacho, me dijo. ¿Qué hora es? Debo haberme quedado dormido —murmuró, evidentemente confundido—. ¿Qué haces aquí?

—Extraño a Bill y a Patrick —dije. Sé que resulta bajo mentir de esa manera, pero fue la única manera que se me ocurrió para salir del problema. Mi pijama no tenía bolsillos, así que mantuve las llaves en la mano derecha y la escondí detrás de mí.

El Dr. Hader respondió con su usual compasión.

—¡Oh, chico! —exclamó—. Toma asiento —y sacó una botella de vino de nuez, que bien se puede tomar como postre o como aperitivo. Me sirvió un poco y brindó conmigo.

—Sé que es doloroso perder a alguien —me dijo. Por la manera en que su aliento olía, era obvio que había tomado bastante vino de nuez después de la cena.

Antes de que prosiguiera nuestra charla, alguien llamó a la puerta.

—¿Sí? —preguntó el Dr.—, adelante.

Y Lahire entró a la oficina.

—Disculpe Dr., uno de los pacientes no se encuentra en su alcoba, pero parece que lo he encontrado. Leo sabe que tiene prohibido andar por el Centro a estas horas.

Me pregunté cómo él había tenido tiempo de ir a mi habitación y venir a buscarme justo a la oficina del Dr. Hader cuando estaba tan ocupado con la Srita. Quinn. ¿Habría estado alucinando durante mi trayecto y pasaron horas sin que me diera cuenta? De cualquier manera, era evidente que yo me encontraba en un serio problema.

—Sí, mi amigo lo sabe —respondió el Dr. Hader—, pero está triste. Pase con nosotros y acompáñenos con una copa.

El comportamiento del Dr. no era el indicado para tratar con un paciente y Lahire lo sabía. Aunque usualmente los enfermeros no tienen de otra más que ser indiferentes y aceptar el comportamiento y las indicaciones de los doctores, sin importar lo extrañas que parezcan, Lahire en cambio se disculpó y se dispuso a continuar con su ronda. Pero antes me miró con desprecio y descubrió que ocultaba algo.

—¿Qué llevas ahí? —me preguntó, y sin esperar respuesta me tomó del brazo. Era demasiado fuerte, y yo no pude hacer nada por defenderme. En un absurdo intento por no ser descubierto, dejé caer las llaves al suelo. Obviamente, no sirvió de nada.

—¿Qué intentas hacer? —continuó Lahire, completamente furioso y torciéndome el brazo para obligarme a hablar.

—Nada. ¡Nada! —grité. No había nada que pudiera decir para escaparme de ésa.

El Dr. Hader tardó en comprender lo que sucedía. Apenas si se movió de su asiento y no dijo nada mientras Lahire me empujaba fuera de la oficina. Me llevó por la fuerza a una habitación vacía y, al cabo de un rato, regresó acompañado por el Dr. Charles y la Srita. Quinn.

—Dime qué hacías, muchacho —me preguntó el Dr.—. ¿Para qué tomaste las llaves?

—Él estaba despierto anoche, cuando Bill y Patrick murieron —dijo Lahire, sin fundamento alguno—. Sabe qué sucedió.

La Srita. Quinn actuó como si apenas pudiera soportar la sorpresa. En realidad, la aversión que Lahire sentía por mí, provenía de ella.

—¿Eso es cierto, Leo? ¿Viste qué fue lo que sucedió?

—No sé nada —respondí, y Lahire me torció de nuevo el brazo para evitar que me moviera y para obligarme a confesar—. ¡No sé nada! —grité.

Supongo que en realidad me creían un peligro, porque el Dr. Charles le ordenó a la Srita. Quinn que me inyectara cinco miligramos de haloperidol. Luché todo lo que pude contra Lahire, aunque no sirvió para nada, y grité que los odiaba a todos. Sabía que aquello sólo complicaría la percepción que las personas sanas y funcionales tenían de mí, pero resulta curioso que uno se comporte más y más como loco una vez que lo diagnostican con tal condición, y también es sorprendente todo lo que en la psiquiatría funciona bajo el efecto placebo.

Ya saben cómo son los psiquiatras:

—*¿Dice usted que alguien lo persigue?*

—*No.*

—*La semana pasada me dijo que lo acosaban agentes secretos.*

—*No, no lo hice.*

—*Está claro, sufre de alucinaciones auditivas.*

Ellos hacen a sus propios locos para cobrar un cheque más gordo cada fin de mes.

Al poco rato, me calmé y finalmente decidieron dejarme en paz, bajo la vigilancia de Lahire.

Me sentía muy mal por haber defraudado a Aidan y a mí mismo. Por un momento, en realidad me había entusiasmado la idea de pasar libre mis últimos meses, y terminar por perder la razón en la calle y con el invierno. Me prometí que haría lo posible para ayudar a Aidan a salir de ahí, pero las miradas de reproche que me rodeaban eran cada vez más pesadas. Los niños-ave con los que Aidan soñaba estaban en la habitación pero no llevaban más sus bellas máscaras, sino que tenían puestas unas que parecían cabezas de polluelos: sin plumas y con unos inmensos ojos negros cerrados. De hecho, ya no parecían ser máscaras, sino sus propias cabezas: volteaban de un lado a otro, abrían los picos y graznaban, y sus cuellos se retorcían, pues sus cabezas eran demasiado pesadas.

Aquello pronto se volvió insoportable porque cada vez había más de ellos y se amontaban, se pisaban los unos a los otros y el hedor que emitían era nauseabundo. Yo no pude hacer otra cosa más que cubrirme los oídos y chillar, pero aún así pude escuchar a Lahire abrir la puerta para averiguar lo que me sucedía. El fuerte enfermero no pudo evitar gritar de terror ante las horrendas creaturas que llenaban la habitación y después huyó a toda prisa por el pasillo. Tantas enfermedades del sueño reunidas en un solo edificio conformaron el ambiente ideal para que un portal al Mundo Onírico se abriera. Sin embargo, el sueño que había compartido con Aidan había traído consigo algo peor que cualquier pesadilla: las cadenas que encerraban la locura en mi cabeza fueron quebradas y una podredumbre comenzó a esparcirse por las paredes y los techos a gran velocidad, trastornándolo todo.

Sabía que tenía que cumplir con mi palabra. Si lo lograba, probablemente podría salvarme yo también.

Me obligué a ponerme de pie y me abrí camino entre los pequeños mutantes que se revolcaban en el suelo. Afuera, mis piernas apenas podían sostenerme y tenía que apoyarme en los muros y en los muebles para no caer. Llegué al gran vestíbulo del palacio y una vez que estuve frente a las enormes puertas de la entrada principal, las abrí, y un fuerte viento entró arremolinando las hojas secas de los árboles. Una nube mastodóntica que cubría todo el cielo como espuma anaranjada, estaba tan abajo que rozaba las copas de los pinos más altos⁴⁰. Grande fue mi sorpresa al encontrar a Aidan, de pie en medio del jardín, confundida por no saber qué era lo que sucedía.

El fuerte viento derribó sus maletas y las arrastró unos cuantos metros, pero ella sólo se sujetó su sombrero y la falda del abrigo, y abrazó su oso de felpa sin dejar de mirarme. Fruncía los ojos para que el cabello que le caía en el rostro no entrara en ellos.

Corrí hacia Aidan porque temí que el viento fuera a llevársela lejos, pero al tomarla de la mano descubrí a Xólotl justo detrás de ella, gruñendo. Creí primero que mi perro guía me había traicionado y que ahora cuidaba de ella, pero lo que hacía era protegernos a ambos: Lahire estaba en la entrada del palacio, sin camisa, cubierto de sangre y armado con un escalpelo. Se veía más furioso, más salvaje que de costumbre, y con los músculos de su torso grandes y definidos. *En los sueños —decía Chirico— un leve y misterioso cambio se observa en los rasgos.*

Al parecer, Lahire se había encontrado con diferentes tipos de pesadillas en los corredores del Centro y había luchado contra ellas. De alguna manera, adivinaba que yo y Aidan habíamos provocado aquello, e imaginaba que acabando con nuestras vidas todo volvería a la normalidad. Quizá tenía razón, pero yo no tenía pensado permitirselo. Aidan y yo teníamos muchas más

⁴⁰ Mammatocumulus.

razones para continuar viviendo que él o cualquier otro de los "normales" de este mundo. Los doctores y científicos apoyarían esta conclusión.

Fui contra Lahire a toda velocidad y lo empujé hacia el interior del Centro. Tenía pensado quitarle las llaves y después huir de ahí con Aidan, pero Lahire estaba completamente dominado por la idea de matarme. Aunque yo había conseguido someterlo contra el suelo, él alcanzó a tomarme del cuello y se dispuso a rebanarme la cabeza con el escalpelo. Yo pude apartarme, pero aún así me llevé una profunda cortada a lo largo de la mejilla. Me alejé de Lahire para encontrar que algo peor había infestado el palacio: decenas de terrores nocturnos bajaban por la escalinata.

Eran *Doppelkopfs*, cada uno tenía un solo torso, pero *una cabeza a cada lado*, lo que hacía imposible decir cuál era la parte superior y cuál la inferior. Sus miembros eran extremadamente largos y contaban con varias articulaciones, sólo que en vez de patas sobre las cuales apoyarse, tenían cuchillas tan prolongadas y afiladas que tenían que ir sobre sus pies y sus manos para andar, aunque lo hacían de manera torpe y errática.

Intenté ponerme de pie, pero estaba tan asustado y mis manos cubiertas con mi propia sangre que sólo conseguí arrastrarme. Así, vi que los terrores alcanzaron por detrás a Lahire y cayeron sobre él igual que arañas sobre una mosca: lo rebanaron con sus cuchillas de tal manera que cada criatura obtuvo un trozo de él y después escalaron por las paredes para buscar un oscuro rincón en el cual devorarlo. Yo no podía creerlo, pero sabía que debía mantenerme en movimiento y largarme de ahí, o jamás podría hacerlo.

Además de un inmenso charco de sangre, en el lugar donde estuvo Lahire había una linterna, su escalpelo y las llaves del palacio. En cuanto miré el cuchillo quirúrgico supe que había sido Lahire quien había atacado a Patrick y a Bill. Quizá primero los había sedado, y después les cortó todas las venas.

Entonces quise ir por Aidan, pero choqué contra las puertas que sin razón alguna se habían cerrado. Tardé un rato en recuperarme del impacto, pero en cuanto lo hice, descubrí que en el suelo del vestíbulo no había sangre ni rastro de Lahire; tampoco de los terrores ni de la podredumbre que había infectado el Centro entero. Sin embargo, tenía la mejilla cortada y la sangre no se detenía. También llevaba en las manos las cosas que Lahire había dejado. Al interior del Centro todo parecía en calma, pero afuera era de noche y caía una tormenta.

Yo me encontraba a salvo, pero no sabía si Aidan también lo estaría. El pensar que hubiera podido quedar atrapada en el Mundo Onírico en verdad me preocupó, pero antes de que pudiera ir a buscarla, la Srita. Quinn bajaba por las escaleras con un par de sus enfermeros *de raza negra* más fuertes, y exclamaba:

—¡Ahí está, ahí está! — sin dejar de señalarme—. ¡Atrápenlo!

No estaba muy seguro de por qué me buscaban con tal urgencia, pero su actitud revelaba que no era para nada bueno. Volverían a sedarme en cuanto me atraparan, y eso seguramente liberaría de nuevo a las criaturas. Si Aidan no se encontraba en su habitación, tendría que ir a buscarla al otro lado.

Corrí hacia la sala de juegos y después continué por el corredor, hasta llegar a las escaleras de servicio. Debido a mi deplorable condición, aquella fue una difícil carrera hasta el tercer nivel, pero Xólotl aparecía en cada piso, siempre adelante de mí, y de esa manera me daba fuerzas. Conseguí llegar antes de que los enfermeros me pusieran sus manos encima. Fui a la habitación de Aidan y abrí la puerta.

Ahí estaba ella, y me miraba con una mezcla de sorpresa y alivio.

Le hice una seña de que guardara silencio y luego me dirigí a mi alcoba, para no meterla en problemas. No pasó mucho para que mis perseguidores me alcanzaran. Apenas me quedaba aliento, y la cabeza me daba vueltas y parecía que estallaría a cada latido. No podía luchar más.

Quinn llegó poco después, también exhausta, pero su voluntad y disciplina le habían bastado para no darse por vencida.

—¿Quiénes son ustedes? —les pregunté.

No sé por qué dije eso. Supongo que entonces creí que si me hacía pasar por loco y los desconocía, ellos bajarían la guardia y no todas las oportunidades se habrían perdido.

Entonces uno de los enfermeros me arrebató lo que sujetaba en las manos. Eran las cosas de Lahire.

—¿En dónde está Lahire? —me preguntó la Srita. Quinn. Parecía incapaz de soportar la pérdida de su amante, pero si le decía la verdad, me enviarían directamente al manicomio, así que preferí permanecer callado.

Ella me dio una bofetada y ordenó que me llevaran a un consultorio.

Quando la máscara se retira no queda más que la pasión pura: los sueños, los placeres, las penas y las confesiones que la buena educación y la vergüenza obligan a callar. No existe el valor ni la libertad hasta que uno los confiesa. Tienes el mismo derecho a pensar que el que tienen los cerdos a volar.

No recuerdo mucho antes de que el Dr. Charles y la policía entraran a mi habitación; sin embargo, algunas horas debieron haber pasado, porque me encontré vestido con un pijama limpio y alguien había suturado la herida en mi mejilla. Supongo que había decepcionado seriamente al Dr. Hader, y por eso prefirió no saber nada más de mí.

La Srita. Quinn estaba casi histérica, y les repetía al Dr. Charles y a los agentes que yo debía ser quien atacó a Bill y a Patrick, y que seguramente le había hecho algo malo a Lahire, porque no lo encontraban por ninguna parte.

—¡Miren...! —les decía ella— ¡éstas son las cosas de Lahire: su linterna y sus llaves, y cuando lo encontré, Leo traía también esto! — y les mostró el escalpelo, que había envuelto en una toalla—. ¡Es un asesino, y fui yo quien lo atrapó! —terminó.

—Tranquilícese, Srita. Quinn —le sugirió el Dr. Charles y tomó las cosas que ella sostenía. Después se dirigió a los policías—. Lahire es un hombre bastante fuerte y capaz. Estoy seguro que se encuentra bien.

Por algún motivo, al Dr. Charles no lo convencían las acusaciones. Siempre había creído que él me consideraba un caso perdido, pero por algún motivo parecía estar de mi lado. Averiguaría sus pensamientos enseguida.

—Necesito hablar a solas con mi paciente —dijo.

A la Srita. Quinn aquello le cayó como un balde de agua fría, pero tan profesional como era, obedeció, y abrió la puerta para que los agentes salieran antes que ella. Ellos actuaron indecisos: no les gustaba recibir órdenes de alguien que no tuviera un rango mayor al suyo, pero aquel hombre era un doctor, y para muchas personas eso es casi igual que tratar con un santo. Al final nos quedamos solos.

Apenas la puerta fue cerrada, el Dr. Charles giró hacia mí y me sonrió. Estaba en verdad emocionado, casi como un niño la noche antes de su cumpleaños.

—He hablado con Aidan, ¿sabes? Es una chica muy especial.

Yo no dije nada, sólo permanecí mirándolo. Él prosiguió:

—Personalmente considero un fraude la hipnosis —continuó—. La clave está en el paciente. Él abre la puerta, inserta una nueva idea, y luego cierra la caja de nuevo. Sin embargo, a veces, cuando la caja se abre, salen de ella cosas que el paciente ni siquiera sabía que estaban ahí en primer lugar.

>>Pero Aidan no puede ser fácilmente hipnotizada. A pesar de que nunca duerme, tampoco puede estar completamente despierta. En nuestras sesiones ella se pone a hablar y no se detiene, como si así, de alguna manera, escapara de la misma Muerte. Ella habla y habla, sin mucho sentido ni conexión entre las frases que pronuncia, pero no puede detenerse. Al cabo de un rato, cuando la Muerte se ha aburrido y se marcha, entonces Aidan me dice que tiene algo de qué encargarse y sale del consultorio. Ahí me quedo yo, exhausto y con *vértigo*, como un marinero que ha luchado toda la noche contra una tormenta. Sin embargo, por algún motivo, siento que ella me ha salvado también a mí.

Yo bajé la cabeza y asentí. Sonaba como si estuviera enamorado de ella, y aquello que describía se parecía mucho a lo que la presencia de Aidan me provocaba. Me pregunté si ella nos había *hechizado* al Dr. Charles y a mí, como las enfermeras creían, pero antes de que pudiera hacer algo, él me puso una inyección y después se echó unas tabletas a la boca.

—De nada sirve que me sienta a esperar que ustedes dos mueran, para después extraer sus cerebros, rebanarlos y examinarlos bajo el microscopio. No encontraré nada ahí. Debes salvarla, Leo —me dijo—. El mundo tiene que saber de lo que ustedes son capaces. Toma las llaves.

Después de entregármelas, lentamente, se fue quedando dormido. Se había protegido a sí mismo del Mundo Onírico ingiriendo pastillas para dormir.

Aunque no sabía con certeza la sustancia que me había inyectado, no pasó mucho para que me sintiera tranquilo. Debía tratarse de algún sedante, de esos que me hacían tanto daño, pero sin el cual no podría llevar a cabo mi tarea. Aquello que el Dr. Charles había hecho por mí es lo más humano que un doctor jamás haya hecho por su paciente.

La tormenta abrió de golpe la ventana y una corriente de lluvia entró al consultorio. Aunque estábamos a dos pisos de altura, salté al jardín antes de que los agentes entraran para averiguar lo que sucedía. En cuanto lo hicieron, se alertaron al descubrir el lugar vacío. El Dr.

Charles había sido cubierto por la extraña podredumbre que emergió de las tuberías y parecía envuelto en un capullo.

Bajó la lluvia, corrí hacia la reja, fingiendo que intentaría saltarla, cruzar el río y después perderme por los callejones de Londres. Sin embargo, una vez que los agentes fueron a las escaleras para ir detrás de mí, di media vuelta y trepé de vuelta al consultorio.

La Srita. Quinn acompañó a los policías hasta la entrada pero no salió del viejo palacio. Se quedó ahí, viéndolos correr hacia la oscuridad infinita.

Entonces lo adivinó.

No había manera de que yo pudiera cruzar la enorme reja que protegía el Centro si no tenía las llaves. Ella poseía dos de los tres juegos que había, el otro se lo había quitado el Dr. Charles.

Fui corriendo a la habitación de Aidan, y en mi carrera hallé al Dr. Hader. Estaba sentado en una sala, frente a la chimenea, bebiendo té. Cuando me miró, se aterrorizó tanto que *mordió su taza en vez de una galleta*. A pesar de que se rompió los dientes y sangró, no hizo otra cosa además de sonreírme. Yo seguí más allá, hasta que llegué con ella.

Aidan se alegró mucho de verme. Tomó sus maletas y, de la mano, nos dirigimos fuera del Centro.

En el jardín descubrimos que los Doppelkopfs se habían encargado de los agentes de policía, pero no de la Srita. Quinn y su tropa de enfermeros *de raza negra*, que salieron del Centro en nuestra persecución. Ella no dejaba de gritar que nos atraparan y que nos asesinaran; todos ellos sabían que se encontraban en una pesadilla ajena y que la única manera de salir era moliéndonos a palos. Los enfermeros corrían detrás de nosotros dispuestos a cumplir los deseos de Quinn.

Aidan y yo continuamos corriendo hacia la puerta de la reja, pero ellos eran más rápidos. Aidan soltó sus maletas, pero al final tropezó, y yo no pude hacer otra cosa más que cubrirla con mis brazos. Sin embargo, un instante antes de que fuéramos atrapados, Xólotl apareció en el jardín, justo entre *ellos* y *nosotros*. Por primera vez desde que comencé a verlo, me daba la espalda.

Quinn y los enfermeros se aterraron al descubrir a semejante criatura, y yo aproveché para levantarnos y seguir con nuestra fuga.

Ellos creyeron que Xólotl era una estatua, pues no hacía nada y permanecía inmóvil. Pero entonces mi perro guardián comenzó a vibrar y a emitir un ruido tan fuerte que hizo sangrar a Quinn y a los enfermeros por todos los orificios de la cabeza. Estaba convirtiendo sus cerebros en gelatina.

Uno de los enfermeros hizo lo posible por llegar hasta Xólotl y derribarlo con una embestida. Al caer, mi perro se quebró en mil pedazos, como si estuviera hecho de barro.

Para entonces, Aidan y yo habíamos llegado a la puerta de la reja, sólo que tenía tantas cadenas y candados que no había manera de abrirlos todos a tiempo. Había llegado la hora de que ella hiciera algo para protegernos.

Primero llegaron los niños-ave, corriendo tan rápido como el viento, de manera que alcanzaron a Quinn y a los demás en un segundo. Los niños-ave los atacaron a picotazos, pero no eran demasiado fuertes. Bastaba con patearlos para lanzarlos lejos.

Cuando los enfermeros nos alcanzaron, nos separaron e intentaron inyectarnos más sedantes, pero eso hizo enojar a Aidan. Con una señal, decenas de Doppelkopfs saltaron la reja y cayeron sobre ellos para rebanarlos en pedazos.

Entre dos criaturas sujetaron a la Srita. Quinn, y una tercera la partió por la mitad de un solo tajo.

Cuando nuestras mentes nos traicionan, hay quien se ve en el espejo como verdaderos monstruos⁴¹, mientras que otros están convencidos de que están muertos, podridos, y que deambulan por el mundo como almas en pena⁴². Están los que *no reconocen una parte de sus cuerpos como propia*, les señalan su mano y él dirá *"es la mano de mi hermano"*⁴³, o los que desean ferozmente amputarse los miembros⁴⁴, los que se comen a sí mismos⁴⁵ y los que se olvidan completamente del mundo por unos cuantos días, o años, y se van caminando, para después emprender la vuelta⁴⁶. Los eruditos terminan por ver *rostros distorsionados, figuras disfrazadas, fantasmas, ghouls, hadas, brujas, gente pequeña y seres que usan largos sombreros*⁴⁷. En otros casos una persona puede llegar a considerar a los miembros de su familia *como dobles o impostores, y acepta vivir con estas réplicas, aunque secretamente 'sabe' que ellos no son las personas que dicen ser*⁴⁸. Hay quien ve dobles de sí mismos en otras personas, o se creen un impostor de sí mismo o que está en el proceso de ser reemplazado⁴⁹. También está la gente que está convencida de que está infestada con insectos o gusanos y siente que están cavando dentro, por debajo o fuera de su piel. Y a veces, incluso pueden verlos, y se queman la piel con químicos o intentan sacarse los parásitos utilizando cuchillos o pinzas⁵⁰. Y no olvidemos a los que se preocupan obsesivamente por comer cosas saludables⁵¹. Cada quien se cree mejor que el resto de las personas. Todos vivimos como si fuéramos el centro de la historia que se está contando.

⁴¹ Vigorexia.

⁴² Síndrome de Cotard.

⁴³ Asomatognosia.

⁴⁴ Desorden de identidad de la integración corporal.

⁴⁵ Autofagia.

⁴⁶ Fuga disociativa.

⁴⁷ Síndrome de Charles Bonnet.

⁴⁸ Síndrome de Capgras.

⁴⁹ Síndrome del doble subjetivo.

⁵⁰ Síndrome de Ekbom.

⁵¹ Ortorexia nerviosa.

Una niebla cubría la ciudad de Londres y, a pesar de que amanecía, las calles estaban completamente vacías. No había una sola persona en la estación de Waterloo, pero un tren que nos llevaría hasta Guildford esperaba por nosotros. Yo me sentía muy viejo y cansado, como si en una noche hubieran pasado diez años. Sin embargo, sabía que me había salvado.

Una vez que tomamos asiento, el tren se puso en marcha.

—¿Quién soñó todo esto? —me preguntó Aidan, recostándose sobre mis piernas para disponerse a dormir. Yo también tenía demasiado sueño—. *Soy yo quien sueña contigo, o soy yo parte de tu sueño.*

No estoy muy seguro de lo que ella quiso decir, ni tuve una respuesta a su pregunta, pero me hizo recordar la famosa historia sobre el sueño de Chuang Tzu. *Él soñó que era mariposa, volaba alegre, y estaba muy contenta de serlo. No sabía nada de Chuang Tzu hasta que, de pronto, se despertó. Era Chuang Tzu y se encontró asombrado de serlo. Ya no le era posible averiguar si era Chuang Tzu quien soñaba ser mariposa, o si era la mariposa que soñaba ser Chuang Tzu.*

Leo S.

Enero, 1998, Ches.

&, en orden alfabético:

Alain, Harold Bloom, André Breton, Lewis Carroll, Giorgio de Chirico, Emil M Cioran, Harlan Ellison, Michel Foucault, Juan García Ponce, John Gardner, Anthony Hopkins, Henry James, Clifford A. Pickover, Vladimir Propp, Nawal El Saadawi, Joyce Saricks, Chuang Tzu.

*Coram Nobis*⁵²

A los que no deben ser recordados.

*¿No basta un solo término repetido
para desbaratar y confundir
la historia del mundo,
para denunciar
que no hay tal historia?*

-Jorge Luis Borges,

*Lo difícil es dar
con hombres que estén
sana y sabiamente gobernados*

-Tomás Moro,

Ven y mira

-Juan

JAF Post Office,
P.O Box 0000⁵³,
421 8th Ave,
New York, NY 10001

2 de septiembre de 1989

Padre:

Te saludo desde Kayenta, Arizona⁵⁴. Cuando me ofrecieron este puesto hace más de veinte años y descubrí que no haría otra cosa más que viajar por todo el país, supe que se trataba del trabajo exacto para mí. Sin embargo, la indisposición de *H.* ha multiplicado mi tarea. Desde hace catorce meses no hago otra cosa más que despertar en ciudades que no conozco, tratar con un grupo de retrasados mentales incapaces incluso de engrapar un montón de hojas por la misma esquina y

⁵² Mandato de apelación a un juicio, para corregir un "error fundamental" o una "injusticia manifiesta", en favor de la aplicación de la justicia y cuando no quedan otros recursos.

⁵³ El número original pertenece actualmente a otra persona, por lo que se ha omitido.

⁵⁴ Es el último paradero conocido de Thomas M. Satō.

luego tomo aviones que me llevarán a otra parte, a un lugar en el que *La Agencia* ha determinado que me necesitan. Esa es la razón de que no hayas tenido noticias de mí en todo este tiempo. Sé que lo más probable es que esta carta termine en el cajón de tu mesa de noche, sin abrirse y sin ser leída, junto a todas las demás que te he escrito desde que pronunciaste tu última palabra y te mandé a vivir al asilo. A veces me pregunto si en realidad estás enfermo o si tu silencio es una decisión propia. Solías ser tan obstinado que no me sorprendería. Quién hubiera dicho que amabas a Mamá más de lo que demostrabas y que su muerte te hubiera afectado tanto.

Imagino que a final de cuentas seré yo quien abra este sobre y lea lo que he escrito, cuando tú hayas muerto y las enfermeras me entreguen todas tus pertenencias. Así que debería dirigir esta carta *A mí*, diez o veinte años en el futuro. Eso, sin embargo, no reduce el deseo que tengo por escribirte. Sé —más bien supongo— que mis cartas te hacen sentir mejor de alguna manera. Ese motivo es suficiente. Y sin embargo, hay una razón más, que si no supera a la anterior en primacía, la supera en trascendencia. Aguardo con anhelo leer estas palabras en diez o veinte años y *conjurar* una vida que probablemente ya no recuerde. Conjurar es la palabra indicada, porque, como en un encantamiento, será tarea de invocar al pasado a través de las palabras, aquellas que mejor pudieron expresar mis pensamientos mientras aún estaban frescos. Los *recuerdos*, por otra parte, tienden a estar sobrecargados de nostalgia infundada o de rencores.

Espero, por lo menos, en diez o veinte años, estar seguro de que yo alguna vez escribí estas palabras y que no me suceda como recientemente, que rescaté del mar una botella con una historia que dice ser la mía, pero que al parecer he olvidado. He aquí lo que me ocurrió.

Tan cansado me encontraba del puritanismo de Nueva Inglaterra que mi visita a las sucursales del Sur resultó justo lo que mis blandos huesos necesitaban. En Tennessee, Mississippi y Louisiana descubrí que es cierto lo que se dice: si bien las grandes ciudades varían entre el esplendor de Manhattan y la basura de Detroit, en las comunidades más pequeñas aún se puede

percibir el carácter particular que el clima y la historia esculpen en sus habitantes, y los convierten en arquetipos que en la literatura encontraron la eternidad. En Union City, Savannah y Linden las personas son igual de reservadas y etéreas que Cornelius Suttree, mientras que en Vicksburg y Natchez los hombres jóvenes recuerdan a Huck Finn y las mujeres mayores a la viuda Douglas. En Franklin y St. Francisville se descubre en las parejas la misma sensualidad brutal de los Kowalski.

Antes se pensaba que los relatos se percibían como propiedad común de la cultura o de la comunidad y por eso se robaban, como Chaucer robó el suyo... Estas notables narraciones, imaginarias o reales, permanecían a un costado del lenguaje, tal y como la Historia debía estarlo, en una condición de simple ocurrencia.

Cada vez más profundo, cada vez más salvaje; Montegut, como muchos otros *bayous* de Luisiana, es un mundo tan sórdido que resulta fantástico. La gente que no es blanca habla inglés, español, francés, cajún o creole, pero todos mal, y conviven con las bestias de los pantanos como nosotros en los supermercados. De la exuberancia del sur, de pronto me encuentro en California y los ruidos citadinos me resultan ahora demasiado fuertes y desagradables, la luz del sol parece brillar con intensidad insoportable y la mierda que sale de la televisión y de las bocas de algunas personas apesta como nunca antes. El día en que terminé mis asuntos en Oakland, pedí unas vacaciones y regresé a Santa Mónica.

El viaje no es tan largo como parece, y para la tarde del día en que partí estuve de vuelta en el lugar que me vio crecer. No podía recordar entonces por qué nos marchamos de ahí y por qué nunca antes habíamos vuelto. En realidad es hermoso. Me hospedé en un pequeño motel y cada mañana di paseos por la bahía que, por ser mediados de marzo, estaba casi abandonada. También me alimenté únicamente de agua mineral, cigarrillos y pan; fue como una ceremonia de

purificación. Después, en mi segunda y última semana de descanso, me sentí con el ánimo necesario para volver a la vieja casa.

Deberías de ver el tipo de viviendas que se han construido en los suburbios: todas lujosas, blancas y con tejas de barro, y, a pesar de todo, nuestra casa en Marguerita Avenue casi no ha cambiado. El hombre que la compró a mediados de los cuarenta todavía la habita, y se opone a venderla a pesar de las grandes ofertas que le han puesto en la mesa. Mi llegada no le sentó nada bien, pues en cuanto supo quién era yo, creyó que me encontraba ahí para intentar recuperarla. ¡Pero qué ganaría con arrebatarse a un anciano lo último que le queda! ¡Yo, que todo el tiempo llevo conmigo mi única maleta porque no sé si volveré al lugar del que he partido! Poco después, cuando el hombre se tranquilizó, me invitó un vaso de limonada y me contó que en 1943 el Consejo de la Ciudad decidió vender las casas desocupadas para establecer un fondo de protección por la guerra. Roger —el hombre del que te cuento—, compró la nuestra y vivió aquí con su familia hasta 1951, cuando su mujer lo dejó a causa del problema que él tenía con el alcohol. Su hija más joven es la única que suele visitarlo, un par de veces al año.

El hombre ha vivido arrepentido desde entonces. Las habitaciones de sus hijas permanecen tal como las dejaron y cada mañana, me dijo, quisiera despertar y descubrir que todo ha sido un mal sueño. Yo le conté sobre la muerte de Mamá, de tu enfermedad y de mis viajes por el país, que terminaron por convertirme en un hombre solitario igual que él. Cuando llegó la hora de despedirnos, le dije que si de alguna manera era yo el dueño legal de la casa, tenía mi permiso de permanecer en ella. Entonces él —ignoro si se trató de un repentino recuerdo o de algo que no quiso mencionar durante nuestra charla— me condujo a la habitación de su hija más pequeña para entregarme un viejo portafolios que reconocí en seguida. Era el que solías llevarte cada mañana a tu oficina en Los Ángeles, hace casi cincuenta años. Supuse que lo habías olvidado cuando nos marchamos, hasta que Roger lo abrió para mostrarme lo que contenía. Eran

cuadernos míos. Ahí estaba mi vieja libreta de dibujos y una agenda con recortes de periódicos y anotaciones, la cual tenía escrito en la primera página "Ultra Secreto" y un aviso que prohibía su lectura por cualquier otra persona que no fuera yo. Entonces me sentí profundamente agradecido y supuse que tú te emocionarías igual al ver aquellas cosas. Por algún motivo, había olvidado por completo el trabajo que le dediqué a esas páginas y, sin embargo, era peor —descubriría poco después— que hubiera olvidado una etapa entera de mi vida. Los recuerdos simplemente se han desvanecido.

La reciente teoría historiográfica considera la naturaleza de la Historia como narración del pasado (más que representación). Por medio de ella, el hombre asimila la experiencia actual del cambio temporal en su mundo y en sí mismo con el fin de crear una concepción de la continuidad que abarca el pasado, el presente y el futuro de tal forma que pueda afirmar y hacer valer su identidad dentro del cambio temporal. Sólo podemos "conocer" el mundo (como opuesto de "experimentar") a través de nuestras narrativas de él. El pasado realmente existió, pero sólo podemos "conocer" el pasado a través de sus textos, y en eso yace su conexión con la literatura. Si la disciplina de la Historia ha perdido su privilegiado estatus como proveedora de la verdad, mucho mejor entonces, según la teoría de la historiografía moderna: la pérdida de la ilusión de transparencia en la escritura histórica es un paso hacia la autoconciencia.

Fuiste tú, Padre, quien me incitó a dibujar. En mi cumpleaños número seis me obsequiaste esa libreta y una caja con lápices de calidad profesional. Mis primeros trazos están fechados con tu letra: era 1935. Durante los meses que siguieron la frecuencia de los dibujos se va espaciando, hasta que en 1938 ambos reconocimos que aquella no era mi vocación.

Por otra parte, los primeros recortes en la agenda tienen fecha del 8 de diciembre de 1941, y son de *Los Angeles Times*. En sus encabezados se lee: "¡Es la guerra!" y "Japoneses inician la

guerra contra EU con el bombardeo de Hawái"⁵⁵. Hablaban del ataque a Pearl Harbor, que había ocurrido justo el día anterior. En el ataque murieron cerca de dos mil quinientos americanos y más de mil resultaron heridos, lo que significó la entrada de nuestro país a la Segunda Guerra Mundial. Los otros recortes hablan de los eventos que continuaron: la declaración de guerra del Eje a América y el imparable avance de Japón sobre el Pacífico y Asia, tras una serie de derrotas de nuestras tropas. Justo entonces, comienza mi amnesia.



Por lo que leo en el diario que no recuerdo haber escrito, a mediados de ese mismo diciembre ocurrió otro suceso que, a mis doce años, resultó insuperable: la llegada de la familia Shrike a la casa de al lado.

Aquel invierno, Kevin, Dennis y Frank me visitaron cada día porque desde mi habitación podíamos espiar el jardín trasero de los vecinos y hacíamos turnos para estar atentos a cualquier aparición de la Sra. Shrike. En mi libreta anoté: "La señora Shrike es hermosa. Tiene el cabello castaño y es muy delgada. Sus pies y sus manos son pequeños y finos y pasa las mañanas muy ocupada en casa. Todos los días hornea pasteles o galletas, que huelen maravilloso, y por eso la

⁵⁵ Todos los eventos históricos que Satō menciona, en efecto ocurrieron.

Sra. Adams y la Sra. Jones la odian. Los lunes y los jueves la Sra. Shrike lava la ropa y sale al jardín a tenderla. La semana pasada quise salir de la casa con el periódico de Padre para que vea que no soy un chico como los demás, que leen historietas, pero no pude salir de casa. Me quedé mirándola desde la cocina. Ella se dio cuenta y yo no pude moverme. Creí que se enfadaría y que me acusaría con Mamá, pero en vez de eso me miró con sus encantadores ojos verdes y me dirigió una sonrisa. Solamente en el Cielo pueden existir seres tan hermosos como ella".

Por las fiestas de Navidad y Año nuevo, el Sr. y la Sra. Shrike se marcharon de Santa Mónica y no volvieron sino hasta principios de enero, acompañados esta vez de su única hija, Rosie Meredith, y a partir de entonces mi fascinación por la Sra. Shrike desapareció. Rosie tenía un par de años más que yo, y eso significaba que la Sra. Shrike debía tener muchos más de lo que aparentaba. Kevin, Dennis y Frank perdieron también el interés y no volvimos a pelear por decidir quién de los tres era el mejor para ella. Ese interés que desarrollé por la familia Shrike pronto se combinaría con otro igual de inquietante: visitantes del espacio exterior.

En octubre de 1938 —mismo año en que di por finalizada mi actividad pictórica— el programa *The Mercury Theatre on the Air*, dirigido y estelarizado por Orson Welles, dio inicio a la "era dorada de la ciencia ficción" con la transmisión de *La guerra de los mundos*, suceso que alcanzó los titulares de los periódicos debido a la histeria masiva que ocasionó la supuesta invasión marciana, especialmente entre el crédulo auditorio de Nueva York y Nueva Jersey. Como señaló el diario australiano *The Age*, en su publicación del 2 de noviembre de ese año, cosas *así* sólo pueden suceder en América.

En cuanto volvimos a clases, noté que Rosie no iba a nuestra escuela. Al principio supuse que iría a la secundaria católica, sin embargo, cada tarde la encontraba descansando en su silla de playa, bajo la sombra, leyendo revistas y bebiendo refrescos, y no parecía demasiado preocupada por los deberes. Cuando permanecí en casa por un par de días, debido a una gripe, descubrí que

mi hipótesis estaba equivocada y que Rosie no iba a ninguna escuela. Se despertaba cerca del mediodía y no hacía otra más que lo que se le viniera en gana.

"La Sra. Shrike se esmera en estar presentable y se arregla incluso para realizar sus quehaceres. Cualquier excusa le resulta adecuada para usar sus hermosos vestidos. A veces parece una verdadera actriz de Hollywood. Rosie, en cambio, siempre usa trajes de baño y camisas que le quedan grandes. Parece que la Sra. Shrike está acostumbrada a ignorarla, mientras que Rosie vaga por la casa y el jardín trasero como un fantasma. Me pregunto si será estúpida".

Más adelante, continuó:

"Posee una sorprendente colección de sombreros y gafas para el sol, tantos que nunca repite. Me pregunto si sus padres se los habrán comprado para ocultarle el rostro. He notado que no es demasiado simétrico y que sus somnolientos ojos azules tienen algo de estrabismo. Sus labios son rosas y su nariz es pequeña y redonda. A mí me parece que es hermosa. El viernes le preguntaré si quiere ir a las montañas conmigo y los chicos. El mar se ve espectacular desde ahí. Yo creo que dirá que sí, pues nunca tiene nada que hacer".

Hasta entonces la familia Shrike sólo me parecía una familia extraña, como las que abundan en Los Ángeles. El Sr. Shrike salía todas las mañanas vestido con un "traje elegante, su sombrero y un portafolio. Nadie lo conoce porque todo el día está en el trabajo, y los domingos, después de la iglesia, lleva a su familia a la bahía. Debe ganar mucho dinero, porque tiene un DeSoto convertible de color azul que es fantástico", es todo lo que escribí respecto a él en mi agenda. Ahora me parece recordar que se trataba del hombre más alto que jamás hubiera visto. ¿Tú recuerdas algo de él, Padre?

La finalidad de un tipo de descripción superflua, estética o de relleno, *está justificada por las leyes de la literatura: su 'sentido' existe, y no depende de la conformidad al modelo sino de las reglas culturales de la representación y de los imperativos 'realistas', como si la exactitud del*

referente, superior o indiferente a cualquier otra función, ordenara y justificara por sí sola el hecho de describirlo o de denotarlo. Responde a una necesidad del realismo de mostrar lo que es, porque lo 'real' se considera autosuficiente, que es lo bastante fuerte para desmentir toda idea de 'función', que su enunciación no tiene ninguna necesidad de integrarse en una estructura y que el 'haber estado ahí' de las cosas es un principio suficiente de la palabra.

La misma carencia de significado en provecho del simple referente se convierte en el significante mismo del realismo: se produce un efecto de realidad.

En aquellos días, lo que verdaderamente me emocionaba era la posibilidad de convertirme en el primer amigo de Rosie, y quizá obtener también el afecto de la Sra. Shrike. Aunque no estábamos ya enamorados de ella, mis amigos se morirían de envidia si sabían que había estado en su casa. No obstante, nunca tuve la posibilidad de invitar a Rosie a las montañas porque, justo en la noche del día en que escribí esas palabras, los extraterrestres atacaron California.

Poco antes de las tres de la madrugada del 25 de febrero de 1942, las sirenas de ataque aéreo sonaron en todo el condado de Los Ángeles, se cortó el suministro de energía eléctrica y cientos de militares recorrieron las calles ordenándole a la gente que apagara las linternas, corriera las cortinas y que permaneciera en casa. No respondían a ninguna pregunta que se les hacía y empujaban a la gente que intentaba acercárseles. A varios los amenazaron con sus armas.

Los reflectores apuntaron al cielo y la artillería antiaérea comenzó a disparar. Se trataban de ametralladoras calibre .50 y misiles de 12.8 libras que cubrieron el cielo de humo. Mamá lloraba de terror y tú sólo permanecías observando entre las cortinas. Yo te preguntaba: "¡Padre!, ¿qué ves?, ¡dime qué ves!", pero tú no decías una palabra, no sé si porque estabas aterrado o porque no querías preocuparme. Mamá me tenía abrazado y rezaba porque aquello terminara pronto. Yo, por el contrario, esperaba que durara suficiente; era lo más emocionante que había vivido hasta entonces y, aunque fuera por una vez antes de morir, quería ver la flota aérea del

Imperio Japonés —pensaba que se trataba de ellos—, la que entonces era la más poderosa y la invencible de todas.

Mamá se echó sobre la cama y se cubrió los oídos con una almohada, así que decidí salir y ver con mis propios ojos la *Verdad*. Tomé mi bicicleta y me dirigí a las montañas, para tener una visión completa del valle. En el camino me encontré a Dennis y a Kevin. Fuimos a toda velocidad por la carretera y luego abandonamos las bicicletas para ir a lo más alto. Ahí nos encontramos a Frank y a su padre. Había otras personas reunidas y todas miraban el cielo inundados de terror e incredulidad. Lo que habían visto, ya no estaba ahí cuando yo y los chicos llegamos.

El Sr. Martin abrazaba a Frank tan fuerte que lo lastimaba y nuestro amigo lloraba pidiéndole que volvieran a casa. El Sr. Martin, sin embargo, era incapaz de reaccionar. En cuanto Frank nos vio llegar, luchó para zafarse de los brazos de su padre y fue a reunirse con nosotros.

"¿Qué viste?", le gritó Dennis, pero tuvo que hacerlo de nuevo y con más fuerza porque las alarmas callaban cualquier otro ruido.

"No sé, no hay nada allá arriba", respondió nuestro amigo, y luego los cuatro fuimos a la siguiente colina. Entonces la vimos. O por lo menos yo la pude ver. Se trataba de una enorme esfera de metal que flotaba entre las nubes. Permaneció justo sobre nosotros por un instante, inmóvil, y en un segundo apareció un kilómetro más allá, sólo para ser destruido por los misiles. La explosión creó una gigantesca bola de fuego que creció tanto que parecía llegaría hasta donde nosotros estábamos. Toda la gente en la colina corrió despavorida hacia la carretera, pero el Sr. Martin consiguió encontrarnos. Se colocó detrás de nosotros y a empujones nos condujo hasta su automóvil. Luego huimos a toda velocidad.

El espacio representado en un cuento o un texto sólo puede relacionarse ilusoriamente con el espacio real, *aun cuando los objetos representados están expresamente como 'encontrándose'*

en una localidad específica en el espacio real, e. g., 'en Munich'. Esta 'Munich' representada, y el espacio particular dentro del cual esta ciudad —como representada— 'yace', no pueden ser identificadas con el correspondiente segmento de espacio en el que yace la ciudad de Munich real. Si se pudiera identificarlos, sería entonces como si fuera posible salir del espacio representado para entrar en el espacio real y viceversa, lo cual es patentemente absurdo.

La Batalla duró cerca de una hora, pero la alerta duró hasta al amanecer. Al día siguiente, nadie quería hablar sobre lo ocurrido. Los militares patrullaban la zona y limpiaban los destrozos que había en las calles. Cinco personas murieron esa noche, pero la radio y los periódicos dijeron que se debió a accidentes de tráfico e infartos. Sin embargo, había quien decía que los militares habían disparado contra las personas que habían visto lo que no debían. Otras, nunca volvieron a ser vistas. Una familia adinerada que vivía en la bahía desapareció dejando atrás todas sus pertenencias. Incluso sus dos automóviles.

El Sr. Martin nos llevó a mí y a los chicos a nuestros hogares, y eso evitó que tú, Padre, me golpearas. Kevin no corrió con la misma suerte y su padre lo abofeteó en plena calle antes de su Mamá pudiera abrazarlo. A Frank le prohibieron volver a estar con nosotros.

Los rumores que corrían no sólo provenían de la gente, sino también de los militares. Había algunos que eran de esa parte de California y tenían familiares o conocidos en el área. Ellos decían que había sido un ataque masivo, de entre veinte o cien aeronaves redondas como la que yo había visto, y que volaban sobre Los Ángeles "como si estuvieran buscando algo o alguien. Desaparecían o se quedaban quietas y luego se lanzaban a más de doscientas millas por hora. Era imposible apuntarles", decían. "Destruimos uno en las montañas y dos más sobre el mar".

Cuando finalmente levantaste mi castigo, fui con Kevin a la montaña a buscar restos, pero no encontramos nada. No había soldados resguardando el lugar ni señales fuego. Incluso los

arbustos parecían intactos. Al parecer la explosión había sido tan fuerte que desintegró cada partícula de la aeronave.

En las semanas siguientes, me dispuse a investigar a fondo y a encontrar evidencia que demostrara la existencia de hombres del espacio. Todas las tardes iba a la biblioteca a revisar los diarios. A la bibliotecaria no le gustaba encontrarme en la sección de adultos, pero mi historial con los préstamos era impecable, así que no podía quejarse. Abusando de su confianza, yo me robaba hojas enteras de los periódicos, y después regresaba a casa a toda prisa y me disponía a seleccionar el material, subrayar los datos importantes y encontrar los cabos sueltos. Aunque el ejército decía que se había tratado de una falsa alarma y que el caos lo había ocasionado un globo del clima con bengalas pegadas, por mi parte descubrí que había gente que decía que la explosión en la refinería de Ellwood, justo el día antes de la Batalla, había sido ocasionada por "globos" que volaban muy alto durante la noche. Al poco tiempo, fueron enviadas aeronaves americanas a buscar aquellos globos, pero no encontraron pista de ellos. Junto con esta carta te envío fotocopias de algunos encabezados y artículos que recopilé en aquel entonces⁵⁶. Verás que mucha de la información que las autoridades mencionan parece improvisada y se contradice. Actualmente, ninguno de los países del Eje reconoce haber enviado aeronaves a nuestras costas.

⁵⁶ No se encontraron los documentos que menciona. Otros, de *Los Angeles Times*, *Los Angeles Examiner* y del *Glendale News-Press* han sido anexados como ilustración.

"Batalla Los Angeles", 25 de febrero de 1942

ALL THE NEWS ALL THE TIME
LARGEST HOME-DELIVERED CIRCULATION
LARGEST ADVERTISING VOLUME

Los Angeles Times

LIBERTY UNDER THE LAW TRUE INDUSTRIAL FREEDOM

IN THREE PARTS — 36 PAGES
Part I — GENERAL NEWS — 29 Pages

MADISON 2345
The Times Telephone Number

TIMES OFFICE
212 West First Street

VOL. LXI CC THURSDAY MORNING, FEBRUARY 26, 1942. DAILY, FIVE CENTS

ARMY SAYS ALARM REAL

U.S. Flyers Reap Indies Victories

Sink Two Transports and Destroy Three Planes; MacArthur Breaks Lull by Successful Attacks; American-British Airmen Blast Foe in Burma

Times Pacific War Summary
Sharpshooting United States Army flyers notched new victories in the Battle of the Dutch East Indies yesterday, sinking two big Japanese transports and blasting at least three Jap planes out of the skies without a single loss to themselves.

The triumphs were announced by the War Department in Washington which also reported that the all-quiet on the Philippines front had been broken as Gen. Douglas MacArthur's American-Filipino forces engaged the foe in "uniformly successful" local attacks.

Rangoon Aces Bag 30 Planes

Allied Airmen Vanquish Jap Sky Fighters and

Storm Grows Over Delay in Alien Ouster

Telegraphic Pleas Sent to Olson Urging Action; Navy Speeds Evacuation

Spurred to action by yesterday morning's air-raid alarm here and bombardment of the Elwood oil field Monday by an enemy submarine, Southlanders yesterday demanded immediate evacuation of all Japanese aliens and citizens.

Telegrams poured into Governor Olson's office urging him to request Federal authorities to "remove from this State all Japanese, both American-born and alien, at once."

INFORMATION, PLEASE

(Editorial)
In view of the considerable public excitement and confusion caused by yesterday morning's supposed enemy air raid over this area and its spectacular official accompaniments, it seems to The Times that more specific public information should be forthcoming from government sources on the subject, if only to clarify their own so-far conflicting statements about it.

But in Washington, Secretary of the Navy Knox told his press conference that his information indicated that "it was just a false alarm. There were no planes over Los Angeles last night; at least, that's our understanding. None has been found and a very wide reconnaissance has been carried out."

Five Deaths Laid to Raid Blackout

Traffic Accidents and Heart Attacks Take Lives of Quintette

Deaths of five persons—three in traffic accidents, two as victims of heart attacks—were listed as directly attributable to the five-hour blackout in Los Angeles County yesterday morning.

The link between the deaths and the blackout was established in a report issued by the coroner's office.

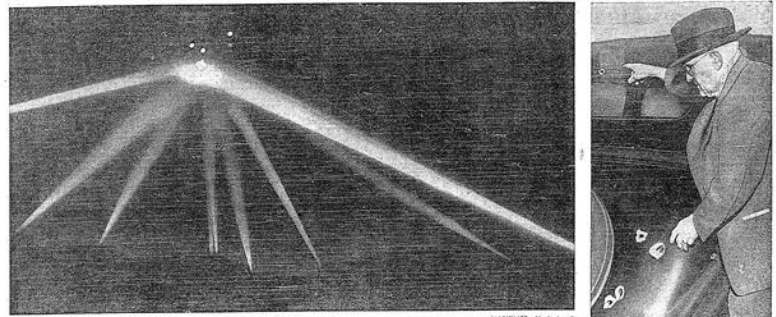
Roaring Guns Mark Blackout

Identity of Aircraft Veiled in Mystery; No Bombs Dropped and No Enemy Craft Hit; Civilians Report Seeing Planes and Balloon

Overshadowing a nation-wide maelstrom of rumors and conflicting reports, the Army's Western Defense Command yesterday insisted that Los Angeles' early morning blackout and anti-aircraft action were the result of unidentified aircraft sighted over the beach area.

THURSDAY MORNING, Los Angeles Times, FEBRUARY 26, 1942.

Searchlights and Anti-aircraft Guns Comb Sky During Alarm



SEEKING OUT "OBJECT"—Scores of searchlights built a weapon of light beams over Los Angeles early yesterday morning during the alarm. This picture taken during blackout shows one beam converging on an "object" in sky in Culver City area. The blinding light which show at apex of beam angles were made by anti-aircraft shells.



CLOSE ONE—Miss Blanche Seligson and niece, Jack Duffy, got up to watch firing and escaped possible injury when shell fragment hit Mrs. H. G. Landis' automobile.



SHARD OF SHELL—Mrs. H. G. Landis in garage after shell fragment hit her car.

MARKINGS—High lands of 17th St. anti-aircraft gun points to holes made in his car, as it stood in garage, by fragments of anti-aircraft shell that hit near by.



AFTER DARK—Cliff Stangor, at road search, 1471 1/2 and Cherokee Capitan R. E. Cannon, dig for shell.

Fotografías del ataque en Los Angeles Times, en su edición del 26 de febrero

ANTI-AIRCRAFT GUNS BLAST AT L. A. MYSTERY INVADER

GLENDALE
News-Press

Glendale is the Third Largest City in Los Angeles County



5 GREAT SERVICES
IN THE PAPER

Raid Scare Blacks Out Southland, but Knox Claims 'False Alarm'

12 Pages—20c. A

Glendale, Calif., Wednesday, Feb. 25, 1942

30—VOLUME 2,287—No. 224



Y el suceso más increíble aún estaba por ocurrir.

Una de las tardes que volvía a casa con hojas de diario robadas bajo mi chaqueta, encontré a Rosie en su jardín delantero. En cuanto me vio aparecer, cruzó los brazos y me sonrió como si supiera qué era lo que había estado haciendo. *Creamos o no que los eventos están deliberadamente ordenados antes de que ocurran, estamos obligados a admitir la importancia de la Contingencia⁵⁷ en los asuntos humanos. Si tomamos la acción y reacción histórica en sus momentos de equilibrio, vemos que la marea de eventos puede, en ocasiones, parecer que sigue*

⁵⁷ Contingencia: posibilidad de que algo suceda o no suceda.

el curso de una pluma en el viento. Yo no podía creer que ella hubiera estado esperándome, y la sorpresa fue mayor cuando ella me pidió que me acercara.

"Hola", me dijo, "eres Thomas, ¿cierto?"

Como siempre, ella iba vestida de manera extraña. La tomé de la mano y la llevé a su patio trasero, porque no quería que nadie la viera así y creyera que estaba mal de la cabeza. Entonces asentí a su pregunta.

Ella se rió, como si mi nombre le resultara gracioso.

"Y eres japonés, ¿no?", continuó después.

Hasta entonces no había tenido problemas respecto a mi ascendencia ni con mi apariencia, y era la primera vez que alguien me hacía esa pregunta. Yo le respondí con la verdad, que mis abuelos eran japoneses, pero que tú y Mamá habían nacido en América.

"Eso no importa", respondió ella, "de todos modos te llevarán".

"¿Quién?", le pregunté lleno de miedo. Creí que los hombres del espacio sabían que los estaba investigando y que vendrían por nosotros.

"Escucha", siguió Rosie, "mi padre trabaja para el Buró de Censo. Nunca nos cuenta nada de lo que hace, pero yo suelo husmear sus cosas. A él y a otras personas las enviaron a Los Ángeles para localizar a todos los japoneses que tienen registrados. No sé qué es lo que piensan hacerles, pero no quiero que te suceda nada malo. Te he visto mirándome por la ventana y me agradas. Creo que eres mono".

Entonces me abrazó. Sólo pude pensar en dos cosas: que tenía mi cabeza en su pecho y en su aroma. "Oía como si no se hubiera bañado en varios días, pero no era desagradable, porque oía como todos los refrescos y dulces que suele comer, y me dieron ganas de lamerle una mano para averiguar a qué sabía", escribí después.

"Dile a tus padres que tienen que marcharse", dijo por último y luego volvió a entrar a su casa.

Yo me dirigí a la nuestra y fui a mi alcoba. Me eché en la cama y no hice otra cosa más que pensar en ella. Estaba enamorado, completamente enamorado. No era una atracción platónica como la que tenía por la Sra. Shrike o por mi prima Mary, sino amor verdadero, y era la primera vez que lo sentía. Me reía cada vez que recordaba sus palabras y su abrazo, y su aroma estremecía mi fantasía. No podía esperar a contarle a Kevin y a Dennis lo que me había ocurrido. Pero también pensaba en la advertencia que ella me había dado. Al parecer teníamos que marcharnos antes de que alguien fuera por nosotros, quizá alguien que trabajaba para los hombres del espacio, para el Buró de Censo o para el Imperio Japonés. De cualquier manera, teníamos que hacerlo pronto. Pero no sabía cuál era la mejor manera para decírselo a ti y a Mamá, de tal manera que me creyeran y se dispusieran a mudarse, y sin meter a Rosie en problemas. Además, no quería alejarme de ella. Quería convertirme en su esposo y vivir para siempre juntos en la bahía. Fuera cual fuera la razón, pasaron tres días y no dije una sola palabra. En ese tiempo, no volví a ver a Rosie salir a su jardín.

Eran finales de marzo, y fue entonces que las Órdenes de Exclusión Civil empezaron a ser publicadas y pegadas en muros y postes. Poco después, la gente de la Autoridad para la Reubicación por Guerra⁵⁸ apareció en el condado de Los Ángeles para trasladar a todos los japoneses y descendientes de japoneses a las "zonas de exclusión".

Nos colgaron etiquetas del cuello, de la misma manera que los Nazis obligaron a los judíos a ponerse estrellas amarillas de seis puntas para identificarlos.

⁵⁸ WRA, sus siglas en inglés.



"Etiquetado para evacuación, Salinas, California, mayo de 1942". Fotografía de Russell Lee.

Anuncios e instrucciones sobre la Exclusión Civil, que se colocaron en lugares públicos.

NOTICE

Headquarters Western Defense Command and Fourth Army

Presidio of San Francisco, California
March 24, 1942

Civilian Exclusion Order No. 1

1. Pursuant to the provisions of Public Proclamations Nos. 1 and 2, this headquarters, dated March 2, 1942, and March 16, 1942, respectively, it is hereby ordered that all persons of Japanese ancestry, including aliens and non-aliens, be excluded from that portion of Military Area No. 1, described as "Bainbridge Island," in the State of Washington, on or before 12 o'clock noon, P. W. T., of the 30th day of March, 1942.

2. Such exclusion will be accomplished in the following manner:

(a) Such persons may, with permission, on or prior to March 29, 1942, proceed to any approved place of their choosing beyond the limits of Military Area No. 1 and the prohibited zones established by said proclamations or hereafter similarly established, subject only to such regulations as to travel and change of residence as are now or may hereafter be prescribed by this headquarters and by the United States Attorney General. Persons affected hereby will not be permitted to take up residence or remain within the region designated as Military Area No. 1 or the prohibited zones heretofore or hereafter established. Persons affected hereby are required on leaving or entering Bainbridge Island to register and obtain a permit at the Civil Control Office to be established on said Island at or near the ferryboat landing.

(b) On March 30, 1942, all such persons who have not removed themselves from Bainbridge Island in accordance with Paragraph 1 hereof, shall, in accordance with instructions of the Commanding General, Northwestern Sector, report to the Civil Control Office referred to above on Bainbridge Island for evacuation in such manner and to such place or places as shall then be prescribed.

(c) A responsible member of each family affected by this order and each individual living alone so affected will report to the Civil Control Office described above between 8 a. m. and 5 p. m., Wednesday, March 25, 1942.

3. Any person affected by this order who fails to comply with any of its provisions or who is found on Bainbridge Island after 12 o'clock noon, P. W. T., of March 30, 1942, will be subject to the criminal penalties provided by Public Law No. 503, 77th Congress, approved March 21, 1942, entitled "An Act to Provide a Penalty for Violation of Restrictions or Orders with Respect to Persons Entering, Remaining in, Leaving or Committing Any Act in Military Areas or Zones", and alien Japanese will be subject to immediate apprehension and internment.

J. L. DeWITT
Lieutenant General, U. S. Army
Commanding

Densho Digital Archive, 2008

WESTERN DEFENSE COMMAND AND FOURTH ARMY WARTIME CIVIL CONTROL ADMINISTRATION

Presidio of San Francisco, California
May 10, 1942

INSTRUCTIONS TO ALL PERSONS OF JAPANESE ANCESTRY

Living in the Following Area:

All that portion of the County of King, State of Washington, within the boundary beginning at the intersection of Roosevelt Way and East Eighty-fifth Street; thence easterly along East Eighty-fifth Street and East Eighty-fifth Street extended to Lake Washington; thence southerly along the shoreline of Lake Washington to the point at which Yeeler Way meets Lake Washington; thence westerly along Yeeler Way to Fifteenth Avenue; thence northerly on Fifteenth Avenue to East Madison Street; thence southwesterly on East Madison Street to Fifth Avenue; thence northwesterly along Fifth Avenue to Westlake Avenue; thence northerly along Westlake Avenue to Virginia Street; thence northeasterly along Virginia Street to Fairview Avenue North; thence northerly along Fairview Avenue North to Eastlake Avenue; thence northerly along Eastlake Avenue to Roosevelt Way; thence northerly along Roosevelt Way to the point of beginning.

Pursuant to the provisions of Civilian Exclusion Order No. 57, this Headquarters, dated May 10, 1942, all persons of Japanese ancestry, both alien and non-alien, will be evacuated from the above area by 12 o'clock noon, P. W. T., Saturday, May 16, 1942.

No Japanese person living in the above area will be permitted to change residence after 12 o'clock noon, P. W. T., Sunday, May 10, 1942, without obtaining special permission from the representative of the Commanding General, Northwestern Sector, at the Civil Control Station located at:

Christian Youth Center,
2203 East Madison Street,
Seattle, Washington.

Such permits will only be granted for the purpose of uniting members of a family, or in cases of grave emergency. The Civil Control Station is equipped to assist the Japanese population affected by this evacuation in the following ways:

1. Give advice and instructions on the evacuation.
2. Provide services with respect to the management, leasing, sale, storage or other disposition of most kinds of property, such as real estate, business and professional equipment, household goods, boats, automobiles and livestock.
3. Provide temporary residence elsewhere for all Japanese in family groups.
4. Transport persons and a limited amount of clothing and equipment to their new residence.

The Following Instructions Must Be Observed:

1. A responsible member of each family, preferably the head of the family, or the person in whose name most of the property is held, and each individual living alone, will report to the Civil Control Station to receive further instructions. This must be done between 8:00 A. M. and 5:00 P. M. on Monday, May 11, 1942, or between 8:00 A. M. and 5:00 P. M. on Tuesday, May 12, 1942.

- (a) Bedding and linens (no mattress) for each member of the family;
- (b) Toilet articles for each member of the family;
- (c) Extra clothing for each member of the family;
- (d) Essential personal effects for each member of the family.

All items carried will be securely packaged, tied and plainly marked with the name of the owner and numbered in accordance with instructions obtained at the Civil Control Station. The size and number of packages is limited to that which can be carried by the individual or family group.

3. No pets of any kind will be permitted.
4. No personal items and no household goods will be shipped to the Assembly Center.
5. The United States Government through its agencies will provide for the storage, at the sole risk of the owner, of the more substantial household items, such as iceboxes, washing machines, pianos and other heavy furniture. Cooking utensils and other small items will be accepted for storage if crated, packed and plainly marked with the name and address of the owner. Only one name and address will be used by a given family.
6. Each family, and individual living alone, will be furnished transportation to the Assembly Center or will be authorized to travel by private automobile in a supervised group. All instructions pertaining to the movement will be obtained at the Civil Control Station.

Go to the Civil Control Station between the hours of 8:00 A. M. and 5:00 P. M., Monday, May 11, 1942, or between the hours of 8:00 A. M. and 5:00 P. M., Tuesday, May 12, 1942, to receive further instructions.

J. L. DeWITT
Lieutenant General, U. S. Army
Commanding

SEE CIVILIAN EXCLUSION ORDER NO. 57

La Historia Alterna se produce a partir de un punto *jonbar* en la Historia que compartimos. Se les llama así por John Barr, personaje de la novela *La legión del tiempo*, de Jack Williamson. Se trata del momento en el que *un hombre se enfrenta con diversas alternativas, opta por una y elimina las otras*. Se crean, *así, diversos porvenires, diversos tiempos, que también proliferan y se bifurcan*. Quizá no haya que creer *en un tiempo uniforme, absoluto*, sino creer *en infinitas series de tiempos, en una red creciente y vertiginosa de tiempos divergentes, convergentes y paralelos*. *Esa trama de tiempos que se aproximan, se bifurcan, se cortan o que secularmente se ignoran, abarcan todas las posibilidades. No existimos en la mayoría de esos tiempos; en algunos existe usted y no yo; en otros, yo, no usted; en otros los dos*. En estos universos paralelos, el espacio y el tiempo son casi idénticos a los nuestros, pero las otras posibilidades han tenido lugar, *simultáneamente, todas*: los chimpancés dominan el mundo o el dios Saturno nunca fue reemplazado por Cristo.

Cinco días antes de la Batalla Los Ángeles —así se le llamó con el tiempo—, el presidente Roosevelt había firmado la Orden Ejecutiva 9066, y el 18 de marzo, la Orden Ejecutiva 9102, que dieron paso a la encarcelación de todo issei, nisei y sansei⁵⁹ que viviera en los estados de la costa del Pacífico, debido a que se dudaba de su lealtad a América. Justo el 25 de febrero, el día de la Batalla, empezaron a ser trasladados los primeros japoneses. Al final fuimos arrestados y llevados a "centros de reubicación" más de cien mil personas, sólo por nuestros orígenes raciales.

⁵⁹ Persona nacida en Japón y que radica en E.U., hijos de japoneses nacidos ya en E.U. y nietos de personas con origen japonés, respectivamente.

Órdenes Ejecutivas

Executive Order—No. 9066

WHEREAS the successful prosecution of the war requires every possible protection against espionage and against sabotage to national defense material, national defense premises, and national defense utilities as defined in Section 4, Act of April 20, 1918, 40 Stat. 533, as amended by the Act of November 30, 1940, 54 Stat. 1220, and the Act of August 21, 1941, 55 Stat. 655 (U.S.C., Title 50, Sec. 104):

Now, THEREFORE, by virtue of the authority vested in me as President of the United States, and Commander in Chief of the Army and Navy, I hereby authorize and direct the Secretary of War, and the Military Commanders who he may from time to time designate, whenever he or any designated Commander deems such action necessary or desirable, to prescribe military areas in such places and of such extent as he or the appropriate Military Commander may determine, from which any or all persons may be excluded, and with respect to which, the right of any person to enter, remain in, or leave shall be subject to whatever restrictions the Secretary of War or the appropriate Military Commander may impose in his discretion. The Secretary of War is hereby authorized to provide for residents of any such area who are excluded therefrom, such transportation, food, shelter, and other accommodations as may be necessary, in the judgment of the Secretary of War or the said Military Commander, and until other arrangements are made, to accomplish the purpose of this order. The designation of military areas in any region or locality shall supersede designations of prohibited and restricted areas by the Attorney General under 1941, and shall supersede the respor

Fragmento de la Orden Ejecutiva 9066, firmada el 19 de febrero de 1942 por el presidente Roosevelt.

(#9102)

EXECUTIVE ORDER

ESTABLISHING THE WAR RELOCATION AUTHORITY IN THE EXECUTIVE OFFICE OF THE PRESIDENT AND DEFINING ITS FUNCTIONS AND DUTIES

Fragmento de la Orden Ejecutiva 9102, firmada el 18 de marzo de 1942 por el presidente Roosevelt.

By virtue of the authority vested in me by the Constitution and statutes of the United States, as President of the United States and Commander in Chief of the Army and Navy, and in order to provide for the removal from designated areas of persons whose removal is necessary in the interests of national security, it is ordered as follows:

1. There is established in the Office for Emergency Management of the Executive Office of the President the War Relocation Authority, at the head of which shall be a Director appointed by and responsible to the President.

2. The Director of the War Relocation Authority is authorized and directed to formulate and effectuate a program for the removal, from the areas designated from time to time by the Secretary of War or appropriate military commander under the authority of Executive Order No. 9066 of February 19, 1942, of the persons or classes of persons designated under such Executive Order, and for their relocation, maintenance, and supervision.

3. In effectuating such program the Director shall have authority to—

(a) Accomplish all necessary evacuation not undertaken by the Secretary of War or appropriate military commander, provide for the relocation of such persons in appropriate places, provide for their needs in such manner as may be appropriate, and supervise their activities.

(b) Provide, insofar as feasible and desirable, for the employment of such persons at useful work in industry, commerce, agriculture, or public projects, prescribe the terms and conditions of such public employment and safeguard the public interest in the private employment of such persons.

(c) Secure the cooperation, assistance, or services of any governmental agency.

En cuanto los hombres de la WRA llamaron a nuestra puerta, creí que se debía a la investigación que había estado haciendo respecto a los hombres del espacio, y temí que por mi culpa terminaran asesinándonos. Si te hubiera comunicado el aviso de Rosie, ¿me hubieras hecho caso, Padre? ¿Habríamos empacado nuestras cosas y nos hubiéramos mudado con la tía Yumi a Florida? ¿O me hubieras mandado a una institución para locos, por la clase de sinsentidos que estaba diciendo, que estoy diciendo? Di algo, Padre, lo que sea. En aquel entonces tú no hiciste nada para darme confianza, no dijiste una sola palabra para que no tuviera miedo. Ahora no puedes quedarte en silencio de nuevo.

Entonces cesan las anotaciones. Por alguna razón no llevé mis libretas conmigo. Lo que sé ahora sobre lo que nos sucedió se debe a información que *La Agencia* me ayudó a conseguir.

Resulta que primero nos llevaron al Centro de Asamblea de Santa Anita, que eran los establos del hipódromo. Todavía apestaban a popó de caballo cuando llegamos y Mamá lloró por varios días. No podía creer que hubiéramos terminado en ese lugar. Durante cuatro meses, en los que no paró de llover, estuvimos ahí, hasta que nos condujeron al que sería nuestro hogar por los próximos tres años: el Centro de Reubicación por Guerra de Manzanar. Ese lugar tiene un historial maldito, que comenzó desde que el hombre blanco llegó ahí: primero despojó y asesinó a los indios nativos y a los que sobrevivieron los obligaron a vivir en Fuerte Tejón. Cuando el oro se terminó, la ciudad de Los Ángeles le robó el agua a los rancheros que se habían establecido y convirtió el lugar en un desierto.

Al parecer, la vida en el Centro de Reubicación debió haber sido muy difícil. En aquella región las temperaturas llegan a acercarse a los 40 grados, mientras que en invierno cae nieve, y durante todo el año soplan terribles polvaredas. En largas barracas pusieron a las familias, separadas únicamente por sábanas que colgaban de los techos, y todos compartíamos letrinas y duchas. Dormíamos en catres sin colchones y las porciones de comida no eran suficientes para

saciar el apetito. El perímetro estaba cercado, había torres de vigilancia y guardias armados. Algunas veces ocurrieron motines, pero fueron reprimidos con violencia, incluso con disparos. A los reclusos peligrosos y a los disidentes los llevaron a la prisión de Moab y al Centro de Tule Lake. También nos aplicaban cuestionarios para medir nuestra lealtad al Tío Sam. Al interior actuaban diferentes mafias, desde la administración hasta los sindicatos, y traficaban con comida y azúcar. El 20 de octubre, Roosevelt los llamó "campos de concentración" y en diciembre ocurrió la Gran Revuelta de Manzanar, en la que la policía arrojó gas lacrimógeno y abrió fuego contra los que protestaban.

Sin embargo, la gente recluida trabajó por hacer de aquel lugar un hogar. Había un hospital y los chicos asistían a clases con la esperanza de convertirse en dignos ciudadanos americanos. Los chicos más grandes aceptaron enlistarse en el ejército e ir a luchar por el país que nos había condenado. Entre todos construyeron jardines, había ligas de beisbol y nueve hoyos de golf. ¿Qué hacías en aquel entonces tú, Padre? ¿Aceptaste tu destino y te olvidaste de tu estatus en la Oficina Postal para convertirte en un granjero, o eras tú quien organizabas los motines, o eras el líder de una de las mafias? ¿Por qué crees que he olvidado todo eso, tres largos años de una vida? ¿En realidad estuvimos ahí?

Hay ciertas personas que se oponen de manera determinante a llamarlos "campos de concentración", por la relación que el concepto tiene con los nazis, el exterminio y los judíos. Me pregunto si después habrá alguien que afirme que la reclusión de japoneses nunca ocurrió, como hay quien dice tal cosa del Holocausto: *que no existieron cámaras de gas destinadas al asesinato en masa en Auschwitz u otros campos de concentración; la tecnología disponible no permitía llevar a cabo gaseamientos masivos; los estudios realizados por historiadores en torno al exterminio de los judíos se asientan sobre el testimonio de supervivientes (que mienten para obtener beneficios económicos) porque no existe documentación objetiva que pruebe el*

genocidio nazi; la población judía permaneció estable entre 1941 y 1945, lo que supondría la imposibilidad de que más de cinco millones de judíos hubieran sido asesinados; y, en último término, los procesos de Nuremberg, en el transcurso de los cuales por primera vez se hizo pública una ingente documentación que convertía a la cúpula nazi en responsable de crímenes de guerra y crímenes contra la humanidad, no habrían sido sino vulgar propaganda de guerra destinada a condenar al enemigo alemán derrotado, una farsa judicial en beneficio de los intereses judíos. Después de todo, no hay un solo documento firmado por Hitler con la orden de proceder al asesinato de los judíos.

No obstante, todos sabemos que el Holocausto en efecto ocurrió, y que significa una de las tantas inimaginables tragedias que el hombre ha cometido en contra del hombre, como las bombas atómicas o las Cruzadas. De otra manera no tendrían sentido los cientos y cientos de películas que se han hecho sobre el tema. Comparado con la *cuestión judía*, la cuestión japonesa en EU sólo fue un error desafortunado.

En noviembre de 1945 todo terminó. A cada persona le entregaron 25 dólares y un boleto de tren para regresar a casa, pero a lo largo del estado hubo varios actos de violencia en contra de los reclusos liberados. Ahora sé por qué no volvimos a Santa Mónica. Yo estaba cerca de cumplir los dieciséis años e imagino que para entonces no pensaba más en Rosie.

Recientemente me parece confirmar la *afirmación borgesiana de que ambos, la literatura y el mundo son ficciones igualmente relativas; ilusiones⁶⁰ humanas necesarias, efectivamente, pero no menos ilusorias por ello. La distinción entre lo real y lo ficticio es ilusoria porque tanto el uno como el otro son construcciones mentales elaboradas sobre una materia que nunca podemos conocer directamente*, p. ej., conocer a una persona es igual a conocer al personaje de

⁶⁰ *Ilusión*: Concepto, imagen o representación sin verdadera realidad, sugeridos por la imaginación o causados por engaño de los sentidos.

una novela o de la Historia, sólo se puede *construir una imagen mental de él con base en los datos que disponemos, que son lo que podemos observar desde afuera y cotejar mentalmente con nuestros conocimientos preexistentes, nuestra experiencia, y con nuestros propios deseos.*

En 1948, el presidente Truman firmó el Acta de Reclamo por la Evacuación de Americano-Japoneses y ordenó que varios millones de dólares fueran repartidos. En 1987, el Congreso consideró que la reclusión fue causada por "prejuicio racial, histeria por guerra y una falla en el liderazgo político". El año pasado, el presidente Reagan firmó el Acta de libertades civiles, un tipo de disculpa en nombre de la nación.

A partir de nuestra llegada a *Kansas*, el resto de la historia permanece en mi memoria. Recuerdo que durante el tiempo que estuve en la universidad mi interés por la posibilidad de la existencia de vida en el espacio se convirtió en una fascinación. Gracias a eso terminé trabajando en *La Agencia*⁶¹ y, con veinte años en ella, mi dedicación al universo y mi experiencia, puedo considerar que no recuerdo la historia que te acabo de contar porque en realidad no es mía, sino la de otro Thomas Satō, en un universo paralelo.

La materia está compuesta de átomos, los átomos de protones y neutrones, y cada uno de ellos por quarks. Los quarks, por su parte, están compuestos de bucles de energía llamados cuerdas. De acuerdo a su vibración, las cuerdas pueden asumir diferentes propiedades, creando muchas clases de partículas. El universo es una sinfonía, y las leyes de la física son las armonías de una supercuerda.

Pero la existencia de las cuerdas y su vibración, exige más dimensiones del espacio de las conocidas: nueve, diez u once en total, enroscadas en cada punto del espacio y que no se pueden ver porque son demasiado pequeñas. Las cuerdas y las dimensiones son el ADN del universo, y

⁶¹ Se desconoce a qué institución se refiere como *La Agencia*. Algunos estudiosos aseguran que se refiere a la NASA, otros que a la CIA.

determinan el modo en que el universo y sus componentes se van a comportar. La forma en que las dimensiones se enroscan en el ADN de nuestro universo es una en 10^{500} formas, cantidad que posiblemente sea el mismo número de universos existentes.

Los ingredientes fundamentales de la materia o de las partículas sólo pueden ser organizados en un número finito. Entonces, si el espacio es infinito, hay un número infinito de universos en los que esas organizaciones están destinadas a repetirse. Y ya que cada uno de nosotros no es más que una organización de partículas en particular, en algún lado hay un duplicado de ti, de mí y de todos los demás.

En uno de esos universos paralelos el Eje hubiera vencido en la Segunda Guerra Mundial y en otro usted ni siquiera ha nacido. Todo cuanto puede suceder de hecho ocurre en uno de estos universos alternativos. En uno de ellos el protón puede ser inestable, en ese caso los átomos se desvanecerían y el ADN no llegaría a formarse, por lo que no existiría vida inteligente. Quizá no todos contengan vida, pero algunos de ellos sí la tendrán. Sea cual sea esa proporción, si existe un número infinito de universos habrá un número infinito de universos con civilizaciones vivas. Entre esos, están los otros que son muy parecidos al nuestro, tanto que un alter ego de cada uno de nosotros vive y respira en él.

Quizá suene disparatado, pero no lo es tanto. Hay cinco teorías de cuerdas, mientras que hay infinidad de teorías cuánticas de campos o de soluciones a las ecuaciones de Einstein, entre las cuales sólo una corresponde a la descripción de nuestro universo.

Todo el fin del siglo XIX estuvo lleno de avistamientos de objetos voladores sin identificar y los diarios hablaban al respecto. A mediados del siglo XX, la Fuerza Aérea de los Estados Unidos redactó un reporte sobre los avistamientos en Europa, mientras que el avistamiento de Kenneth Arnold y el incidente Roswell, ambos en 1947, el combate que entabló el teniente George F. Gorman, de la Guardia Nacional Aérea, en Dakota del Norte en octubre de

1948, el caso del teniente Félix Moncla, quien desapareció de la faz de la Tierra cuando perseguía una aeronave no identificada sobre el Lago Superior, en noviembre de 1953, y el avistamiento de un OVNI por Jimmy Carter fueron los casos más relevantes y verosímiles que ocurrieron en un periodo de veintidós años.

Sobre avistamientos de OVNIS

**SAW THE MYSTIC
FLYING LIGHT**

**Oaklanders Who Believe
an Airship Hovered
Over Them.**

**Say That They Saw a Dark
Body Above the
Gleam.**

**It Was Headed for San Francisco
and Seemed About to Come
to Earth.**

OAKLAND OFFICE SAN FRANCISCO CALL,
508 Broadway, Nov. 21.

Some one must be operating an airship in this portion of the State. Twice within the past six weeks it has been seen by reliable residents of Oakland, and on each occasion it has presented the same appearance.

Six weeks ago a young lady was riding a wheel on Telegraph avenue, when she saw a strange-looking object in the sky. It

College, it appeared to descend gradually, but regularly, as though under perfect control, and disappeared in the direction of San Francisco. Of course it was too dark and the machine was too far away to distinguish anything like people or to hear any sounds such as were heard in Sacramento. But there is no doubt in my mind that it was an airship supplied with electric lights and well manned.

Another witness to the well of the airship is John Yost, a motorman of the Piedmont road and a member of the Oakland board. He was a little behind time and was taking his car toward Piedmont, trying to recede the few minutes he was behind. As he passed Thirteenth street, a little boy stood in the road and cried, "Jee whiz, what's that?" The passengers heard it and immediately looked at the direction in the sky toward which the boy was pointing. They had no difficulty in seeing the airship.

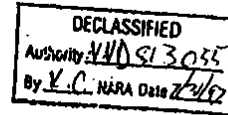
"When I looked ahead," said Mr. Yost today, "I was mystified, and I may as well confess I was. I didn't like to admit to myself that I had suddenly gone crazy, but really for a moment I did wonder if my senses had deserted me. The passengers all reached out to look overhead, and those inside wanted to see what those outside were seeing at; so when they requested me to stop the car that they might all look I was practically forced to oblige them. They got out in the road and looked up at the airship, the most surprised crowd I ever saw in my life. There it was, sure enough, right overhead, and traveling on at a good rate, with its light blazing away, and the most uncanny-looking thing I ever saw.

"Airship or anything else, it was the most remarkable-looking object, and I am at a loss now to convince myself that I actually saw it. It was altogether a wonderful sight, and nobody could have ever made me believe that I would ever see such a thing. It was perfectly clear, and not only I but all the passengers saw it and watched it till it disappeared. I thought it must have landed across the

Del diario The San Francisco Call, 22 de noviembre de 1896



The Mysterious Flying Light That Hovered Over St. Mary's College, Oakland, and Then Started for San Francisco. It Is Exactly Like That Described by Sacramento, and Similar to the Cut Published a Few Days Ago in "The Call" From a Description Furnished by One Who Saw It.



2-5317.

100-100000

TOP SECRET

USAFE 14

TT 1524

TOP SECRET

4 Nov 1948

From OI OB

For some time we have been concerned by the recurring reports on flying saucers. They periodically continue to crop up; during the last week, one was observed hovering over Neuberg Air Base for about thirty minutes. They have been reported by so many sources and from such a variety of places that we are convinced that they cannot be disregarded and must be explained on some basis which is perhaps slightly beyond the scope of our present intelligence thinking.

When officers of this Directorate recently visited the Swedish Air Intelligence Service. This question was put to the Swedes. Their answer was that some reliable and fully technically qualified people have reached the conclusion that "these phenomena are obviously the result of a high technical skill which cannot be credited to any presently known culture on earth." They are therefore assuming that these objects originate from some previously unknown or unidentified technology, possibly outside the earth.

One of these objects was observed by a Swedish technical expert near his home on the edge of a lake. The object crashed or landed in the lake and he carefully noted its azimuth from his point of observation. Swedish intelligence was sufficiently confident in his observation that a naval salvage team was sent to the lake. Operations were underway during the visit of USAF officers. Divers had discovered a previously uncharted crater on the floor of the lake. No further information is available, but we have been promised knowledge of the results. In their opinion, the observation was reliable, and they believe that the depression on the floor of the lake, which did not appear on current hydrographic charts, was in fact caused by a flying saucer.

Although accepting this theory of the origin of these objects poses a whole new group of questions and puts much of our thinking in a changed light, we are inclined not to discredit entirely this somewhat spectacular theory, meantime keeping an open mind on the subject. What are your reactions?

TOP SECRET

(END OF USAF ITEM 14)

*Reporte de las Fuerzas Aéreas de los Estados Unidos en Europa sobre avistamientos de OVNIS ,
4 de noviembre de 1948*

Movies as Usual



Leaves broke and flood waters rolled into the town of Grand Tower, Ill., but while the manager of the movie theater sweeps out the water that has entered the lobby these youngsters are standing in line for tickets for the night's performance. (AP Wirephoto).

Some of Soviet Satellites May Attend Paris Meeting

Claims Army Is Stacking Courts Martial

Indiana Senator
Lays Protest
Before Patterson

Washington, July 8 (AP)—Senator Jasper (Mud) Potterson today charged that the Army is stacking courts martial convictions in court martial.

In a letter to Secretary of War Patterson demanding a full investigation of army military trial procedures, Potterson offered what he said was documentary proof that:

1. "Potterson are not being permitted to employ either civilian or military counsel of their own choice in the preparation and presentation of their defense."

2. "Every effort is being made to prevent attorneys who were connected with the infamous Luchford grain case in practice in court martial in the European theater."

The Indiana senator made public a copy of an internal "routing slip" which he said was signed by Brig. Gen. Cyril H. Ryan, assistant deputy military government headquarters for the military government in Germany, and written by Col. Francis H. Vandevanter, senior aid newsman that the routing slip substantiated by charges.

The slip, addressed to the chief of staff, DEPTT (presumably US Forces, European Theater), was dated Sept. 23, 1946.

RAAF Captures Flying Saucer On Ranch in Roswell Region

House Passes Tax Slash by Large Margin

Defeat Amendment
By Demos to Remove
Many from Rolls

Washington, July 8 (AP)—The House passed today the Republic tax-cut bill by a 315-100 margin for \$10,000 taxpayers, beginning Jan. 1.

It was in the Senate where approval also is forecast.

The vote was 261 to 11, or more than the two-thirds majority needed to override a presidential veto.

The action, which may encourage another presidential veto, came after Speaker Martin (R-Mass.), previously opposed to the bill, passed the bill by such a decisive vote as to persuade the president that the people should have their tax cut.

Security Council Paves Way to Talks On Arms Reductions

Lake Success, July 8 (AP)—The United Nations security council today approved an American proposal for arms reduction discussions despite a Russian veto.

The vote was 9 to 0, with Russia and Poland abstaining.

In view of Russia's fifth veto, the U. N. plan it had been believed she might veto the big power vote in March.

Secretary of State Acheson and Andre A. Gromyko gave his warning before the United Nations security council in a new effort to reverse the Soviet veto which already had been rejected by the commission for international disarmament.

His challenge was taken up promptly by French Foreign Affairs Minister Robert V. Johnson, who announced their opposition to any substitute for the American plan.

No Details of Flying Disk Are Revealed

Roswell Hardware
Man and Wife
Report Disk Seen

The intelligence office of the Sixth Army Air Field announced at Roswell today that the field has come into possession of a flying saucer.

According to information released by the department, security of Maj. J. A. Stewart, intelligence officer, the disk was removed on a ranch in the Roswell vicinity, after an unidentified rancher had notified Sheriff Gene Wilcox, here, that he had found the instrument on his property.

Major Stewart and a detail from his headquarters went to the ranch and recovered the disk, it was stated.

After the intelligence office here had inspected the instrument it was flown to "higher headquarters."

Ex-King Carol Weds Mme. Lupescu



Former King Carol of Romania and Mrs. Elena Lupescu relax aboard the S. S. America bound for Cuba and Mexico in May, 1941. A member of Carol's household in Rio de Janeiro said the ex-king and his companion for 23 years in reign and exile were recently married at their hotel Copacabana Palace suite. (AP Wirephoto).

Sobre el incidente en Roswell, Nuevo México. 8 de julio de 1947.



Placa en memoria del teniente Félix Moncla, desaparecido el 23 de noviembre de 1953 mientras interceptaba un Ovni en la frontera con Canadá.

NATIONAL INVESTIGATIONS COMMITTEE ON AERIAL PHENOMENA (NICAP)®

3535 University Blvd. West
Kensington, Maryland 20795

301-949-1267

Exhibit # **1**

REPORT ON UNIDENTIFIED FLYING OBJECT(S)

This form includes questions asked by the United States Air Force and by other Armed Forces' investigating agencies, and additional questions to which answers are needed for full evaluation by NICAP.

After all the information has been fully studied, the conclusion of our Evaluation Panel will be published by NICAP in its regularly issued magazine or in another publication. Please try to answer as many questions as possible. Should you need additional room, please use another sheet of paper. Please print or typewrite. Your assistance is of great value and is genuinely appreciated. Thank you.

1. Name **Jimmy Carter** Place of Employment _____
 Address **State Capitol Atlanta** Occupation **Governor**
 Date of birth _____
 Education **Graduate**
 Special Training **Nuclear Physics**
 Military Service **U.S. Navy**
 Telephone **(404) 656-1776**

2. Date of Observation **October 1969** Time **AM** **PM** **7:15** Time Zone **EST**

3. Locality of Observation **Leary, Georgia**

4. How long did you see the object? _____ Hours **10-12** Minutes _____ Seconds

5. Please describe weather conditions and the type of sky; i.e., bright daylight, nighttime, dusk, etc. **Shortly after dark.**

6. Position of the Sun or Moon in relation to the object and to you. **Not in sight.**

7. If seen at night, twilight, or dawn, were the stars or moon visible? **Stars.**

8. Were there more than one object? **No.** If so, please tell how many, and draw a sketch of what you saw, indicating direction of movement, if any.

9. Please describe the object(s) in detail. For instance, did it (they) appear solid, or only as a source of light; was it revolving, etc.? Please use additional sheets of paper, if necessary.

10. Was the object(s) brighter than the background of the sky? **Yes.**

11. If so, compare the brightness with the Sun, Moon, headlights, etc. **At one time, as bright as the moon.**

12. Did the object(s) — (Please elaborate, if you can give details.)
 a. Appear to stand still at any time? **yes**
 b. Suddenly speed up and rush away at any time?
 c. Break up into parts or explode?
 d. Give off smoke?
 e. Leave any visible trail?
 f. Drop anything?
 g. Change brightness? **yes**
 h. Change shape? **size**
 i. Change color? **yes**

Seemed to move toward us from a distance, stopped-moved partially away— returned, then departed. Bluish at first, then reddish, luminous, not solid.

13. Did object(s) at any time pass in front of, or behind of, anything? If so, please elaborate giving distance, size, etc., if possible. **NO.**

14. Was there any wind? **NO.** If so, please give direction and speed.

15. Did you observe the object(s) through an optical instrument or other aid, windshield, windowpane, storm window, screening, etc? What? **NO.**

16. Did the object(s) have any sound? **NO** What kind? _____ How loud? _____

17. Please tell if the object(s) was (were) —
 a. Fuzzy or blurred. b. Like a bright star. c. Sharply outlined. **X**

18. Was the object — a. Self-luminous? **X** b. Dull finish? c. Reflecting? d. Transparent?

Reporte de Jimmy Carter sobre avistamiento de OVNI en enero de 1969, ocho años antes de convertirse en presidente de los Estados Unidos.



Encabezado de Los Angeles Times sobre avistamientos, en noviembre de 1957.

Pero el gobierno también se fascinó por ellos y por eso patrocinó los programas ultrasecretos *Sign*, en 1948, *Grudge*, en 1949, y *Blue Book*, que duró hasta 1966, y que en 18 años reunió más de doce mil avistamientos, de los cuales setecientos permanecen como "no identificados".

Por último, y para terminar esta carta, te cuento que visité de nuevo a Roger, para saber qué fue de mis amigos y de Rosie, pero resulta que él nunca los conoció. Quizá, para el tiempo en que él le compró la casa al Consejo de la ciudad, todos ellos se habían mudado también. O, como sospecho, no existen en este universo, sino en otro, dónde vive mi pobre *alter ego*, al que le ocurrieron todas estas cosas trágicas y maravillosas.

Se supone que en un par de días he de regresar al trabajo, pero se está bien aquí en Kayenta. Sus habitantes no se meten con uno, pero no por eso dejan de ser amables. Tengo que visitar un par de sucursales en Arizona y después iré a Filadelfia. No sé si investigaré más sobre aquellos años que se borraron de mi pasado, porque no estoy seguro si son míos o si quiero recordarlos. Rosie existe en una página de papel y eso me sirve de consuelo. Ahora sé que alguna

vez pude amar a alguien y que no siempre fui el hombre sin sentimientos en que me he convertido. Tal vez algún día la encuentre en un rincón de este maravilloso país, en Colville, Osage o Rosebud, y nos tomemos una taza de té. En algún universo paralelo, ella se convirtió en una espía del Buró de Censo, como su padre, y en otro, los hombres del espacio que la buscaron aquella noche de febrero de 1942 en que atacaron Los Ángeles finalmente la encontraron y la llevaron de vuelta al planeta del que provenía. En otro, quizá crecimos y terminamos juntos, pero eso ya es otra cosa, una *ucronía*, una *utopía de los tiempos pasados... la historia no tal como fue, sino tal como pudo haber sido.*

Con la próxima e inevitable caída de la Unión Soviética, *nuestra raza está al borde de su triunfo final. El hombre se encuentra a un paso de la perfección; la mujer, redimida de la esclavitud contra la que nuestra Sibila levanta una queja tan poderosa y triste, se encuentra a su lado como igual, o se comunica por sí misma con los ángeles; la Tierra, simpatizando con el estado más feliz de sus hijos, se ha envuelto en una belleza tan atractiva y abundante como la que no ha presenciado mirada alguna desde que nuestros primeros padres vieron levantarse el sol sobre el húmedo Edén. Y ni siquiera entonces; pues éste es el cumplimiento de lo que entonces era sólo una promesa dorada. Pero la imagen tiene sus sombras. Otro peligro le resta a la humanidad; un último encuentro con el principio maligno. Si la batalla fuera en nuestra contra, volveríamos a hundirnos en el barro y la miseria de las eras. Si triunfamos... pero se necesita la mirada de un poeta para contemplar el esplendor de tal consumación y no quedar cegado.*

El universo está aguardando responder a la palabra más elevada que pueda pronunciar el mejor hijo de los tiempos y de la inmortalidad. Si éste se niega a escuchar es porque murmura y balbucea, o discurre sobre cosas inoportunas y ajenas al propósito.

¿Qué somos si no una suma infinita de coincidencias y azares? Pero ninguna de ellas accidental: en algún universo paralelo tomamos otras decisiones y las cosas fueron completamente diferentes. Aquí, los hechos debían ocurrir de la manera que han ocurrido. Esa es una ley, y de alguna manera eso me hace sentir mejor.

No sabes (nadie puede saber) mi inmensa contrición y cansancio. Si alguna vez estuve en el Centro de Manzanera, después de ahí nunca he permanecido tanto mucho tiempo en el mismo lugar. No conozco a nadie y nunca estaré de vuelta en casa. Lo único que deseo es perderme en el desierto. Las cartas son fragmentos de una historia, que completa quien las lee. Un caballero médico que se interesa por algunas pequeñas dolencias mías, me aconseja que no haga uso demasiado liberal de la pluma y la tinta... Que cada hombre fabrique sus propios absurdos, eso es lo que digo yo.

Sé bueno, Padre.

Thomas⁶².

⁶² En 1993, el presidente Clinton se encargó de enviar una disculpa y un cheque por veinte mil dólares por correo a las víctimas de la reclusión. Con la pérdida del sobre de esta carta, se desconoce el nombre y la ubicación del padre de Thomas M. Satō. Tampoco hay registros de su estancia o de su familia en los Centros de reubicación de Santa Anita o en Manzanera.

&, en orden alfabético:

Andreas Albrecht, Nima Arkani-Hamed, Roland Barthes, Lyman Frank Baum, Catherine Belsey, Jorge Luis Borges, Pierre Boule, Raphael Bousso, J.L. Cate, Joseph Edgar Chamberlin, Malcolm Clark, W.F. Craven, Rushmore DeNooyer, Philip K. Dick, Michael Duff, David Elisco, William Gass, Brian Greene, David Gross, Alan Guth, Nathaniel Hawthorne, Linda Hutcheon, Roman Ingarden, Carroll Johnson, Clifford Johnson, Apóstol Juan, Shamit Kachru, Michio Kaku, Robert Kern, Andrei Linde, Joseph McMaster, Tomás Moro, Burt Ovrut, Joseph Polchinski, Saúl Ramos-Sánchez, Lisa Randall, Charles Renouvier, José L. Rodríguez Jiménez, Jörg Rösen, Joyce Saricks, Delia Schwartz-Perlov, Kurt Spang, Paul Steinhardt, Leonard Susskind, Neil Turok, Alex Vilenkin, Steven Weinberg,

Reconocimiento especial a:

Children of the Camps: pbs.org/childofcamp/

Disculpa del presidente Bill Clinton por la reclusión de japoneses americanos

THE WHITE HOUSE

WASHINGTON

October 1, 1993

Over fifty years ago, the United States Government unjustly interned, evacuated, or relocated you and many other Japanese Americans. Today, on behalf of your fellow Americans, I offer a sincere apology to you for the actions that unfairly denied Japanese Americans and their families fundamental liberties during World War II.

In passing the Civil Liberties Act of 1988, we acknowledged the wrongs of the past and offered redress to those who endured such grave injustice. In retrospect, we understand that the nation's actions were rooted deeply in racial prejudice, wartime hysteria, and a lack of political leadership. We must learn from the past and dedicate ourselves as a nation to renewing the spirit of equality and our love of freedom. Together, we can guarantee a future with liberty and justice for all. You and your family have my best wishes for the future.

Bill Clinton

3. Obras utilizadas en el ejercicio creativo

Todos los sitios fueron visitados por última vez el 19 de marzo de 2016.

"Las lámparas y los genios"

Anónimo. *El libro de las mil noches y una noche*. Ciudad de México: Empresas Editoriales, 1945.

Bloom, Harold. "El genio: Una definición personal". *Genios. Un mosaico de cien mentes creativas y ejemplares*. Trad. Margarita Valencia Vargas. Barcelona: Anagrama, 2005.

Breton, André. *Nadja*. París: Gallimard, 1998.

Carroll, Lewis. *Through the Looking-Glass, and What Alice Found There*. Nueva York: Hurst & Company, Publishers. 1988.

_____. *Alice's Adventures in Wonderland*. Chicago: VolumeOne Publishing, 1998.

Cioran, Emil M. *En las cimas de la desesperación*. Trad. Rafael Panizo. 3ª edición. Barcelona: Tusquets, 1996.

Foucault, Michel. *Enfermedad mental y personalidad*. Trad. Emma Kestelboim. Barcelona: Paidós, 1984.

García Ponce, Juan. "Biografías: Marcel Proust". *Letras libres*, enero 2000. Ciudad de México: Vuelta, 2000, pp. 46-49.

<<http://www.letraslibres.com/revista/convivio/biografias-marcel-proust>>

Gardner, John. *Para ser novelista*. Trad. Victor Conill. Barcelona: Ultramar, 1990.

James, Henry. "The art of fiction", Henry James. 1884.

<<http://public.wsu.edu/~campbelld/amlit/artfiction.html>>

Lipton, James. *Inside the actors studio: "Anthony Hopkins"*. Episodio 7, cuarta temporada.

Estados Unidos: 1998. (Entrevista)

Paz, Octavio. *Chuang-Tzu*. 3ª edición. Madrid: Siruela, 2000.

Pickover, Clifford A. *Sex, Drugs, Einstein, & Elves, Shushi, Psychedelics, Parallel Universes and the Quest for Transcendence*. Pataluma, CA: SmartPublications, 2005.

Propp, Vladimir. *Morfología del cuento*. Trad. María Lourdes Ortiz, Madrid: Fundamentos, 1971.

El Saadawi, Nawal. "Creativity, Women, Dissidence". Clandestino Institut. Gotemburgo, Suecia: octubre 2011. (Exposición).

Saricks, Joyce. *The Reader's Advisory guide to Genre Fiction*. 2ª edición. Chicago: American Library Association, 2009.

"Coram Nobis"

Barthes, Roland. "El efecto de realidad", en Roland Barthes et al. *Lo verosímil*. Trad. Beatriz Dorriots. 2ª edición. Buenos Aires: 1972.

Borges, Jorge Luis. "El jardín de los senderos que se bifurcan". *Ficciones*. Buenos Aires: Emecé, 1956.

Chamberlin, Joseph Edgar. *The Ifs of History*. Filadelfia, PA: Henry Altemus Company, 1905.

Clark, Malcolm. "Universos Paralelos", *Horizon*. Episodio 11, temporada 38. 2002. (documental)

Craven, W.F. y Cate, J.L. "Chapter 8: Air Defense of the Western Hemisphere". *The Army Air Forces in World War II*. Primer volumen. Washington, DC: 1983, pp. 271-309.

DeNooyer, Rushmore. "Más allá del cosmos, Multiverso", *Nova*. Episodio 39, temporada 8. 2011. (documental)

Hawthorne, Nathaniel. "P.'s Correspondence". *Mosses From An Old Manse*. 1845.

<<http://www.gutenberg.org/files/9230/9230-h/9230-h.htm>>

Hutcheon, Linda. "Historiographic metafiction: Parody and the Intertextuality of History". 1989.

<<http://hdl.handle.net/1807/10252>>

Ingarden, Roman. *La obra de arte literaria*. Trad. Gerald Nyenhuis. Ciudad de México: Aguilar, 1998.

Johnson, Carroll. "La construcción del personaje en Cervantes". *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*. Volumen XV, número 1, 1995, pp. 8-32.

<<http://www.h-net.org/~cervant/csa/artics95/johnson.htm>>

Juan (apóstol). "Revelaciones", *La Biblia*. Trad. Miguel Salvador. Madrid: La casa de la Biblia, 1992.

Moro, Tomás. *Utopía*. Trad. Pedro M. Voltes. Buenos Aires: Espasa Calpe, 1952.

Ramos-Sánchez, Saúl. "El universo de las supercuerdas", en Miramontes y Volke (editores).

Fronteras de la Física en el siglo XXI. Ciudad de México: CopIt-arXives; UNAM, 2013.

Renouvier, Charles. *Uchronie, L'Utopie dans l'Histoire*, París: Bureau de la Critique Philosophique, 1876.

Rodríguez Jiménez, José L. "El debate en torno a David Irving y el negacionismo del holocausto". *Cuadernos de Historia Contemporánea*, número 22, Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2000, pp. 375-385.

<<http://revistas.ucm.es/index.php/CHCO/article/download/CHCO0000110375A/6973>>

Saricks, Joyce. *The Reader's Advisory guide to Genre Fiction*. 2ª edición. Chicago: American Library Association, 2009.

Spang, Kurt. "Apuntes para una definición de la novela histórica", en Spang, I. Arellano y C. Mata. *La novela histórica. Teoría y comentarios*. Navarra: EUNSA, 1995

4. Análisis de los cuentos

De acuerdo con los objetivos creativos de esta propuesta de trabajo de titulación, la síntesis teórica que se desarrolló en el primer capítulo de la Primera parte estuvo siempre dirigida a impulsar el ejercicio creativo y comencé por los conceptos principales: modernidad, posmodernidad, posmodernismo, y algunas características generales, junto a un breve marco histórico-teórico.

En el segundo capítulo de la Primera parte, orienté el análisis hacia el posmodernismo literario, y distinguí ciertos elementos que permiten la configuración de esta categoría: las condicionantes del tiempo y del espacio, el desvanecimiento de fronteras discursivas y de géneros, y a la intertextualidad y a la metaficción como generadores de significados abiertos para el lector. También generé un breve marco cultural que permite colocar al posmodernismo literario como espacio crítico frente a la cultura popular posmoderna.

Finalmente, en el tercer capítulo de la Primera parte, enlisté las obras que, a partir de las fuentes, se suelen citar como obras literarias posmodernas.

De esta manera, la Segunda parte del trabajo se enfocó completamente hacia el cuento posmoderno. Aclaro de manera mucho más particular la división de géneros, la intertextualidad y la metaficción, e ilustré, a partir de Umberto Eco, al relato posmodernista comparándolo con los *collages* de Max Ernst y la música de jazz. Luego generé una lectura posmoderna de cuatro cuentos: de Borges, Calvino y Barth, y planteé la estructura básica de los cuentos que me propuse redactar.

Finalmente, llegó en la Tercera parte la hora de "atacar el papel" (Poe, *Filosofía de la composición*). El trabajo desarrollado hasta ahora inspira y justifica —no sólo de manera teórica, sino también de manera estética e incluso ética— los relatos elaborados: "Las lámparas y los genios" y "Coram Nobis". Aquí, de manera similar al análisis generado en el tercer capítulo de la

Segunda parte, observaré que mis cuentos cumplan con las que en este trabajo distinguimos como características esenciales del relato posmodernista: desvanecimiento de discursos y géneros, intertextualidad y la metaficción.

Las otras características —la trama con apariencia cronológica, la lógica secuencial y el final inexistente que aparenta ser epifánico— se consideran evidentes en la estructura de los propios cuentos, y por lo tanto se omite su distinción.

I. Identificación de características posmodernistas en el cuento "Las lámparas y los genios", de Leo S.

Sinopsis: Leo S. narra la fantástica historia que vivió en un lugar igual de increíble, el Centro para Trastornos del Sueño, en Lambeth, Inglaterra, donde se realizan investigaciones y donde se da tratamiento a pacientes con diferentes padecimientos del sueño.

Leo sufre de una enfermedad que, tras una prolongada inhibición de la facultad de dormir, derivará en demencia y finalmente en la muerte. No obstante, cuando su destino parece sellado, conoce a Aidan, una paciente que sufre de "fantasías nocturnas", un trastorno completamente opuesto a los llamados terrores nocturnos.

Juntos, Leo y Aidan encuentran la manera de participar cada uno en el padecimiento del otro, y así abren la puerta que traslada al mundo real las fantasías, los miedos, los terrores y las perversiones que la mente humana oculta. Eso o bien Aidan está soñando... o Leo enloqueciendo.

Combinación de discursos: Manejo la combinación de discursos por medio de fragmentos de cuatro obras de no-ficción, que tratan de diversos temas:

- 1) el estudio de Michel Foucault sobre la *Enfermedad mental y personalidad*;
- 2) una exposición de Nawal El Saadawi titulada *Creativity, Women, Dissidence*;

- 3) la obra filosófica *En las cimas de la desesperación*, de Emil M. Cioran; y
- 4) la colección de ensayos de Clifford A. Pickover: *Sex, Drugs, Einstein, & Elves*.

Combinación de géneros: La combinación de géneros se genera:

- 1) entre los postulados de Vladimir Propp sobre las 31 funciones de los personajes en la *Morfología del cuento*, y
- 2) las características que Joyce Saricks enlista sobre el género de horror.

Intertextualidad: La intertextualidad se manifiesta por la inserción de personajes o la utilización de sus nombres, de situaciones, fragmentos e ideas de las siguientes obras:

- 1) la novela *Nadja*, de André Breton;
- 2) *Alicia en el País de las Maravillas* y *A través del espejo*, de Lewis Carroll, y
- 3) la filosofía oriental de Chuang Tzu.

El título invoca a *Las mil y una noches*, y también la palabra "genios", que en la historia se puede referir al "genio creativo"; o a los "genios malignos" que la mente humana contiene y que se manifiestan como "locuras".

Por supuesto, también se produce intertextualidad con el resto de las obras que se mencionan en los demás apartados.

Metaficción: La metaficción, las llamadas de atención del texto como artefacto, las genera con

- 1) citas de Harold Bloom, en su obra *Genios*;
- 2) un artículo de Juan García Ponce sobre Marcel Proust,
- 3) una sentencia de Giorgio de Chirico en *Nadja*, de Breton;

4) con ciertos aspectos que John Gardner considera en *Para ser novelista*, donde a su vez cita a Harlan Ellison para reflexionar sobre el miedo a la verdad.

5) pensamientos de Henry James en *The art of fiction*;

6) consideraciones de Alain, que E.M. Forster recupera en *Aspectos de la novela*, y

7) una cita de Anthony Hopkins, el actor, sobre Shakespeare y la perversidad del hombre.

II. Identificación de características posmodernistas en el cuento "Coram Nobis", de Thomas M. Satō.

Sinopsis: Thomas M. Satō escribe una carta a su padre. Esta carta parece ser la única evidencia de la existencia de este personaje, quien dice trabajar para una "Agencia" secreta.

Esta misma carta parece ser el único recuerdo de una serie de eventos inverosímiles — como una batalla del ejército de Estados Unidos en contra de extraterrestres— y de otros sucesos que resultan terribles —como los campos de concentración para ciudadanos estadounidenses de ascendencia japonesa, en el mismo suelo de Estados Unidos.

Thomas dice no recordar nada de lo que narra, y postula una teoría física increíble: la posibilidad de universos paralelos, y que en uno de ellos vivió el Thomas M. Satō al que ocurrieron dichas experiencias, pero que no es el mismo que escribe.

Sin embargo, Thomas tiene dudas. Tales recuerdos son tan incómodos que por ello deben ser secretos, para ser olvidados. Él mismo es un ser secreto y olvidado.

Cosas así de increíbles como las que él ha atestiguado sólo pueden ocurrir en dos lugares: 1) las narraciones de ciencia ficción, o 2) en el vicioso círculo de hiperrealidad que genera y autoconsume la sociedad estadounidense.

¿Es la carta de Thomas M. Satō el mensaje de un universo paralelo, uno donde no ocurren las inverosímiles tragedias del nuestro?

Combinación de discursos:

1) La combinación de discursos se produce por medio de diferentes investigaciones que, por más increíbles que suenen, son resultado del arduo trabajo de científicos, sobre la teoría M y las teorías de cuerdas y supercuerdas, reunidos en los documentales de Clark y DeNooyer.

2) También a partir del ensayo de Saúl Ramos-Sánchez sobre el mismo tema, presentado en el libro *Fronteras de la Física en el siglo XXI*.

3) Sobre los asuntos históricos, me baso en la obra de Craven y Cate, *The Army Air Forces in World War II*, además,

4) el trabajo de José L. Rodríguez sobre "El debate en torno a David Irving y el negacionismo del holocausto", y

5) el material recopilado en el sitio de *Children of the Camps*.

Combinación de géneros: Los géneros que intervienen se presentan según

1) lo dicho por Jörg Rüsen —en Kurt Spang, "Apuntes para una definición de la novela histórica"—, sobre la idea de que es el relato histórico el que crea la concepción de la continuidad y la identidad temporal (72) y, de nuevo,

2) con las características que enuncia Saricks sobre la ficción histórica.

3) También combino características de la obra de Chamberlin sobre los "si acaso" de la Historia y

4) de las ucronías de Renouvier. Por último,

5) se presentan también las ideas de William Gass, Robert Kern y Catherine Belsey que Linda Hutcheon recupera en su artículo sobre la "Metaficción historiográfica".

Intertextualidad: Varias obras participan en la intertextualidad:

- 1) los epígrafes con citas de Jorge Luis Borges, Tomás Moro, y del apóstol Juan,
- 2) la incisión de fragmentos de obras de ficción que postulan la posibilidad de mundos alternos: "La correspondencia de P.", de Nathaniel Hawthorne;
- 3) "El jardín de los senderos que se bifurcan", de J.L. Borges;
- 4) *El maravilloso mago de Oz*, de Lyman Frank Baum;
- 5) *El planeta de los simios*, de Pierre Boulle y
- 6) *El hombre en el castillo*, Philip K. Dick.

Metaficción:

- 1) De Roland Barthes sobre "El efecto de realidad",
- 2) del análisis que hace Roman Ingarden sobre *La obra de arte literaria*, y
- 3) de las ideas de Carroll Johnson sobre "La construcción del personaje en Cervantes".

La presentación de documentos, fotografías y recortes de periódicos en los Apéndices participan en el juego de las notas al pie de página: confundir la realidad con la ficción

III. Palabras finales

Estrictamente limitados al periodo histórico, ninguna obra realizada fuera de las sociedades postindustriales entre 1960 y 1990 puede ser considerada posmodernista. En este punto, sólo tendría la certeza de asegurar que a partir de la síntesis teórica de la primera parte y de la distinción que Zavala hace de los elementos del relato posmodernista, generé una lectura de cuatro relatos, buscando las características que configuran esta categoría —desvanecimiento de discursos y géneros, intertextualidad, metaficción, una trama con apariencia cronológica, lógica secuencial y un final inexistente que aparenta ser epifánico—. Posteriormente, generé cuentos cuyos elementos correspondieran a los análisis realizados.

Al llevar al extremo la idea de que "el único poder del escritor 'es el de mezclar las escrituras'" (Barthes, "La muerte del autor") y al utilizar el plagio como un mecanismo estético, considero que mis cuentos renuevan el impulso crítico contra la modernidad que inspiró al posmodernismo. Sin embargo, llegar a considerar mis cuentos como "posmodernistas" está más allá de mi criterio, pues, ubicar una obra dentro de una categoría es el resultado de un tipo de lectura ejercido por el lector y no necesariamente por la obra en sí misma.

CONCLUSIÓN

*Todas las obras son obra de un solo autor,
que es intemporal y es anónimo*
-Jorge Luis Borges
"Tlön, Uqbar, Orbis Tertius"

El objetivo principal de este trabajo era la realización de un ejercicio de escritura creativa: la redacción de relatos que puedan ser considerados dentro de la categoría del posmodernismo. Los otros dos objetivos —la síntesis del posmodernismo y la posmodernidad y la distinción de las características del cuento posmoderno— estuvieron encaminados siempre hacia el objetivo principal. Las tres partes en que se divide el trabajo corresponden a estos objetivos.

Elegí el tema por dos motivos. El primero, debido a su cercanía con varios aspectos de la cultura contemporánea, ejercicio de pensamiento que considero es de gran importancia para un escritor. El segundo motivo, porque el relato posmodernista resulta, en sus características, muy diferente al cuento clásico, que es el que yo solía practicar. Así, este ejercicio que he desarrollado me ha servido para expandir mis recursos literarios.

Decidí hacer un modelo de trabajo de escritura porque la creatividad es el enfoque principal de la licenciatura en Creación literaria y porque creo, como lo hacía Edgar Allan Poe, que debe tenerse concebido un plan de lo que se va a escribir antes de comenzar a hacerlo (*Filosofía de la composición*).

En la Primera parte, me dediqué a definir los términos más importantes. Recapitulando, la *posmodernidad* se refiere al contexto histórico ubicado hacia la segunda mitad del siglo XX en las sociedades postindustriales occidentales, en las cuales la economía se desarrolla principalmente en el sector de servicios (Selden, Widdowson y Brooker, 210; Gutiérrez, "La psicopatía..."). Específicamente, el tiempo y el lugar al que se refiere el concepto son a las sociedades de Europa occidental y Estados Unidos, entre las décadas de 1960 y 1990.

Algunos factores que articularon la posmodernidad son:

1) El crecimiento exponencial de las urbes y el inicio de los préstamos a crédito, condiciones bajo las cuales no tardó mucho en surgir la cultura homogenizada y adoctrinadora para las masas (García Canclini, "Ni folklórico..."; Lipovetsky, 84, 108-107).

2) Las tragedias humanas que significaron las dos Guerras Mundiales, el desarrollo de la destrucción nuclear y el genocidio casi industrial y mecanizado, los cuales marcaron insondables incertidumbres sobre el frágil sentido de la realidad y del ser del hombre (Sibley, *Postmodernism*). De esta manera, se puede localizar a la posmodernidad durante el mismo periodo de la Guerra Fría.

3) Hacia las primeras décadas del siglo XX, el desarrollo de la teoría psicoanalítica de Sigmund Freud y de la teoría de la relatividad general de Albert Einstein, demostraban que el individuo y su universo, que el tiempo y el espacio son meros fenómenos relativos.

4) A mediados del siglo XX, el posestructuralismo señalaba la inexistencia de relación entre los objetos reales y los conceptos que utilizamos para designarlos (Jameson, 176) —sean ya signos lingüísticos o numéricos—, y que la utilización de estos signos es simplemente convencional, y que dicen más del sujeto que los emplea (el hombre) que de algo que se pueda llamar "verdad" o "realidad".

La *modernidad* a la que los términos posmodernidad y posmodernismo hacen referencia es al proyecto político, económico, social y cultural que se formó a partir de la Ilustración, y que fue impuesto al resto del mundo. Este proyecto de la Ilustración promovía el control y el entendimiento del hombre sobre el resto de las cosas, acciones que representaban el sentido existencial de la humanidad y que, por lo tanto, derivarían en la felicidad de toda la raza humana. No obstante, este proyecto terminó por derivar en la crisis humana que hoy vivimos:

colonialismos, invasiones, guerras, hambre, genocidios, terrorismo y una constante amenaza de exterminio total (Selden, Widdowson y Brooker, 205).

La razón es que, detrás del proyecto de modernidad se encuentran sistemas de gobierno autoritarios que no persiguen ni en conocimiento ni la felicidad que propugnan, sino que su principal objetivo es obtener el control político y económico a escalas globales, tal y como todas las clases altas en la historia de la humanidad se lo han propuesto.

Sin embargo, en uno de los momentos culminantes del siglo XX, la década de los sesenta, y derivado del contexto antes descrito, en diferentes campos de las humanidades, de las ciencias sociales y de las artes comenzaron a concretizarse un tipo de reflexiones, estudios y obras que tomaron una posición crítica respecto a este supuesto proyecto de modernidad. Estas manifestaciones que compartieron ciertas características fueron consideradas dentro de la categoría del *posmodernismo*.

Hacia la década de los sesenta, diversas corrientes críticas y escépticas de pensamiento y artísticas se plantearon la estrategia de desafiar las narrativas dominantes que se disfrazaban bajo el nombre de "modernidad". En el arte, la tendencia a la autonomía del arte moderno colocaba en primer lugar al individualismo y sus valores (libertad, igualdad, verdad, orden, significado, control, identidad, por ejemplo), desvalorizando la tradición y el principio de la imitación (Lipovetsky, 96). Deliberadamente, el posmodernismo se propuso socavar tales principios.

El *posmodernismo* se dedicó a cuestionar lo institucionalizado por medio del estudio del "pasado" y de lo considerado "menor": lo "no importante", y por tanto, "desechable". Sin embargo, nada en el pasado ha sido omitido por completo, sino que, por lo contrario, de una manera u otra —incluso por medio de su supuesto olvido— continúa ejerciendo una influencia en el presente, y acecha, convertido en una constante amenaza para el ejercicio de los discursos de

control y de las instituciones autoritarias. Es el fantasmas que a veces toma forma y recibe el nombre general de lo "Otro".

La crítica que genera el pensamiento posmodernista se hace desde tal grado de escepticismo que incluso cuestiona la posibilidad de concebir algún discurso que pueda considerarse como verdadero o tan siquiera objetivo. El posmodernismo concibe que "todo sentido es contextual", es decir, el sentido "se produce en función de un espacio de referencialidad en el cual tiene validez propia" (Zavala, *La precisión...*, 11).

En la literatura, el posmodernismo conjunta a diversas manifestaciones literarias que presentaban una serie de características similares:

1) Las relacionadas con el tiempo y el espacio. Desde la perspectiva de pensar cualquier discurso como un texto o una narrativa —es decir, como construcciones textuales del hombre—, la historia, las ciencias, la realidad y la identidad, se convierten en diferentes tipos de *narraciones*, aunque sin caer en el extremo de considerarlas *ficciones*. No obstante, como narraciones, pierden cualquier aseveración de verdad y autoridad, lo cual termina por fragmentar la conciencia temporal, el conocimiento y la identidad del hombre. Esta disociación del tiempo y del espacio es llamada por Frederic Jameson como "esquizofrenia", pues se trata de una distorsión similar a la que manifiesta esta enfermedad (Jameson, 177).

2) La combinación de discursos y de géneros literarios. Bajo tal disociación del tiempo y del espacio, el arte posmodernista pretende utilizar todo tipo de estilos *discursivos* y *genéricos* como si se tratara de diferentes estilos *literarios*, y los combina por medio de recursos como el pastiche. Cualquier intento de coherencia formal o temática queda nulificada (Hutcheon, *A poetics...*, 9).

3) La intertextualidad y la metaficción. La mezcla de discursos y de géneros se acompaña del reconocimiento implícito de la presencia de otros textos "antecedentes", los cuales se hacen

presentes por medio de diversos mecanismos de intertextualidad. Con estos mecanismos se reconoce abiertamente que el único poder del escritor "es el de mezclar las escrituras" (Barthes, *La muerte del autor*). El reconocimiento de los discursos de la realidad como otro tipo de narrativas construidas por el hombre conduce inevitablemente a la idea de que la realidad se puede concebir únicamente mediante las narrativas que la describen, con lo cual no es posible que existan diferencias entre esta realidad textual y la ficción. Así, se manifiesta el recurso de la metaficción: el reconocimiento que hace un texto sobre su propia naturaleza de artefacto (Waugh, 2).

4) El resultado de la suma de estas características son obras literarias fragmentarias en las cuales se lleva a cabo un profundo trabajo de *resignificación*.

Hay que recordar que fue la ideología y los intereses de las clases dominantes las que generaron y las que perpetúan aún la suma de las tragedias de la modernidad: el hambre, la pobreza, las guerras, los genocidios, la burocracia, el derecho de propiedad sobre el derecho humano, la obsesiva necesidad tecnológica y mercadotécnica, la competencia, la violencia, ciertas enfermedades mentales, la corrupción, el engaño, la indiferencia y la pasividad.

Como Habermas, pienso que los proyectos de paz, libertad, igualdad y justicia de la Ilustración no han fracasado por ser falsos, sino, más bien, porque nunca fueron puestos en práctica.

En la Segunda parte de este trabajo de titulación, y de manera más particular, me enfoqué en las características de los relatos posmodernos. También planteé una serie de esquemas en los que tomé los cuentos de los autores elegidos (Borges, Calvino y Barth) y ubiqué en ellos ciertos elementos de los cuentos que permitirían considerarlos como relatos posmodernistas.

A partir de un trabajo de Lauro Zavala, las características que se distinguieron corresponden a las categorías del relato posmodernista:

1) La combinación de discursos y de géneros. El objetivo del cuento posmoderno es presentar posibilidades de realidades "textuales", es decir, que son posibles sólo en forma de texto, y por ello, pueden manifestarse en cualquier tipo de discurso o de género, e incluso los combinan.

2) La intertextualidad. Es la relación que existe entre un texto y otro, por medio de su presencia "efectiva", ya sea por medio de la cita, el plagio, la alusión o la derivación hipertextual.

3) La metaficción, el llamado de "atención" que hace un texto "sobre su propio estatuto de artefacto, con el fin de cuestionar la relación entre la ficción y la realidad" (Waugh, 2).

4) una trama con apariencia cronológica, una lógica secuencial, conducen a un final inexistente que aparenta ser epifánico y se exhiben como realidades que sólo son posibles en el texto (porque la interpretación y el sentido depende del lector).

Estas características enlistadas presentan una realidad *textual* que le da al lector la posibilidad de re-articular los elementos para generar diferentes sentidos.

Una vez distinguidas estas características, elegí cuentos que presentaran algunas de ellas y que pudieran considerarse como relatos posmodernistas. Los cuentos fueron "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius" y "Pierre Menard, autor del Quijote", de Jorge Luis Borges, "El conde de Montecristo", de Italo Calvino y "Perdido en la casa encantada", de John Barth.

El análisis se basa completamente en una lectura personal. En él, me enfoqué en la combinación de discursos, la combinación de géneros, la intertextualidad y la metaficción pues las otras características —la trama con apariencia cronológica, la lógica secuencial, el final inexistente que aparenta ser epifánico y su exhibición realidades textuales— las descubrí como evidentes y fundamentales en la estructura de los propios cuentos elegidos.

Con este análisis, pude finalmente concebir el plan de trabajo que seguiría para la realización de mi ejercicio creativo, y en la Tercera parte me dediqué a la escritura de mi obra creativa.

Los relatos elaborados se titularon "Las lámparas y los genios" y "*Coram Nobis*". Con ellos realicé un análisis similar generado con los cuentos de Borges, Calvino y Barth, para destacar la manera en que mis cuentos cumplen con las características del relato posmodernista.

Concluido este ejercicio, considero que mis cuentos cumplen con las características desarrolladas a lo largo de los capítulos teóricos. Sin embargo, estrictamente limitados al periodo histórico, ninguna obra posmodernista realizada fuera de las décadas entre 1960 y 1990 y fuera de las sociedades postindustriales occidentales puede ser considerada como tal. La consideración última de mis relatos como "posmodernistas" está más allá de mi palabra.

Como autor de este trabajo, pero principalmente como escritor, pienso que mis cuentos renuevan el impulso crítico contra la modernidad que inspiró al posmodernismo. Creo que el manejo de un "plagio intertextual" o "plagio *collage*" como una herramienta narrativa es la más grande propuesta de este ejercicio creativo, pues se exhibe como una postura crítica y escéptica con respecto a las ideas institucionalizadas sobre la figura del autor y sus supuestos derechos, sobre la originalidad, sobre el significado, la mimesis, la unidad o coherencia formal o temática y, en último grado, se hace presente una crítica escéptica respecto a lo que llamamos "realidad" y, por tanto, se abre una infinitud de posibilidades para cambiarla. Esta herramienta de "plagio intertextual" o "plagio *collage*", se presenta así como una "contrateología", pues rehúsa todo sentido, y por ende, rechaza "a Dios y a sus hipóstasis, la razón, la ciencia, la ley" (Barthes, *La muerte del autor*).

OBRAS CITADAS

Todos los sitios fueron visitados por última vez el 19 de marzo de 2016.

Anónimo. *El libro de las mil noches y una noche*. Ciudad de México: Empresas Editoriales, 1945.

Arce Cortés, Tania. "Subcultura, contracultura, tribus urbanas y culturas juveniles: ¿homogenización o diferenciación?". *Revista argentina de sociología*, Año 6, número 11. Buenos Aires: 2008, pp. 257-271.

Astey Wood, Gabriel. *Reflexiones sobre modernidad, posmodernidad y literatura: un apunte sobre Rubem Fonseca y Pasado Negro*. México: Tesis de licenciatura en Lenguas y literatura hispánicas. Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 1998.
<<http://132.248.9.195/pdbis/260417/Index.html>>

Barth, John. "Perdido en la casa encantada". 1968.

<<http://embajadadenadie.blogspot.mx/2013/09/perdido-en-la-casa-encantada-john-barth.html>>

Barthes, Roland. Barthes, Roland. "El efecto de realidad", en Roland Barthes et al. *Lo verosímil*. Trad. Beatriz Dorriots. 2ª edición. Buenos Aires: 1972.

_____ "Introducción al análisis estructural de los relatos", en Roland Barthes *et al.* *Análisis estructural del relato*. Trad. Beatriz Dorriots, Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1972, pp. 9-43.

_____ "El grado cero de la escritura", en *El grado cero de la escritura seguido de nuevos ensayos críticos*. México: Siglo XXI, 1997.

_____ "La muerte del autor". *La letra del escriba*, número 51, 2006.

En: <http://www.cubaliteraria.cu/revista/laletradelescriba/n51/articulo-4.html>

Beristáin, Helena. *Diccionario de retórica y poética*. 7a edición. Ciudad de México: Porrúa, 1995.

Blanco, Oscar. "Introducción", en Ana María Zubieta, *Cultura popular y cultura de masas. Conceptos, recorridos y polémicas*. Buenos Aires: Paidós, 2000.

Bloom, Harold. "El genio: Una definición personal". *Genios. Un mosaico de cien mentes creativas y ejemplares*. Trad. Margarita Valencia Vargas. Barcelona: Anagrama, 2005.

Borges, Jorge Luis. "El jardín de los senderos que se bifurcan". *Ficciones*. Buenos Aires: Emecé, 1956.

_____ "Pierre Menard, autor del Quijote". *Ficciones*. Buenos Aires: Emecé, 1956.

_____ "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius". *Ficciones*. Buenos Aires: Emecé, 1956.

Breton, André. *Nadja*. París: Gallimard, 1998.

Calvino, Italo. "El conde de Montecristo". 1984.

<<https://www.dropbox.com/sh/jwjy8igbe0jb2fg/JE2fpmhJqT/Conde%20de%20Montecristo%20Italo%20Calvino%20small.pdf>>

Carrión, Jorge. "Juliette o Las prosperidades del vicio, de Marqués de Sade". *Letras libres*, diciembre 2009. Ciudad de México: Vuelta, 2009, pp. 60-61.

<http://www.letraslibres.com/sites/default/files/pdfs_articulospdf_art_14298_12621.pdf>

Carroll, Lewis. *Through the Looking-Glass, and What Alice Found There*. Nueva York: Hurst & Company, Publishers. 1988.

_____ *Alice's Adventures in Wonderland*. Chicago: VolumeOne Publishing, 1998.

Carver, Raymond. "Escribir un cuento". 1981

<<http://gatopistola.blogspot.mx/2011/06/escribir-un-cuento-por-raymond-carver.html>>

Chamberlin, Joseph Edgar. *The Ifs of History*. Filadelfia, PA: Henry Altemus Company, 1905.

Cioran, Emil M. *En las cimas de la desesperación*. Trad. Rafael Panizo. 3ª edición. Barcelona: Tusquets, 1996.

Clark, Malcolm. "Universos Paralelos", *Horizon*. Episodio 11, temporada 38. 2002. (documental)

Corral, Raúl. "Qué es la posmodernidad". *Casa del tiempo*, número 98. Ciudad de México: UAM, 2007, pp. 78-81.

<http://www.difusioncultural.uam.mx/casadeltiempo/100_jul_sep_2007/casa_del_tiempo_num100_78_81.pdf>

Craven, W.F. y Cate, J.L. "Chapter 8: Air Defense of the Western Hemisphere". *The Army Air Forces in World War II*. Primer volumen. Washington, DC: 1983, pp. 271-309.

DeNooyer, Rushmore. "Más allá del cosmos, Multiverso", *Nova*. Episodio 39, temporada 8. 2011. (documental)

DRAE, *Diccionario de la lengua española*. Madrid: 2013.

<<http://lema.rae.es/drae/>>

Eagleton, Terry. *Las ilusiones del posmodernismo*. Trad. Marcos Mayer. Buenos Aires: Paidós, 1997.

Eco, Umberto. "Apostilla a *El nombre de la rosa*". *Anàlisi*, número 9. Barcelona : Universitat Oberta de Catalunya, 1984; pp. 5-32.

_____. *Sobre literatura*. Trad. Helena Lozano Miralles. Barcelona: RqueR. 2002

Esquivel Alva, Víctor Manuel. *El maestro de esgrima de Arturo Pérez-Reverte, un híbrido posmoderno*. México: Tesis de maestría en Letras. Programa de maestría y doctorado en Letras, UNAM, 2009.

<<http://132.248.9.195/ptd2009/marzo/0641855/Index.html>>

Foster, Hal. "Introducción al posmodernismo", en Hal Foster (comp.) *La posmodernidad*. Trad. Jordi Fibla. 7ª edición. Barcelona: Kairós, 2008, pp. 7-17.

Foucault, Michel. *Enfermedad mental y personalidad*. Trad. Emma Kestelboim. Barcelona:

Paidós, 1984.

García Canclini, Néstor. "Ni folklórico ni masivo. ¿Qué es lo popular?". 1987.

<http://www.perio.unlp.edu.ar/expotesis/doc/doc_recomen/Garcia_Canclini_Ni_folckoric_o_ni_masivo_que_es_lo_popular.pdf>

García Ponce, Juan. "Biografías: Marcel Proust". *Letras libres*, enero 2000. Ciudad de México:

Vuelta, 2000, pp. 46-49.

<<http://www.letraslibres.com/revista/convivio/biografias-marcel-proust>>

Gardner, John. *Para ser novelista*. Trad. Victor Conill. Barcelona: Ultramar, 1990.

Genette, Gerard. *Palimpsestos*. Trad. Celia Fernández Prieto. Madrid : Taurus, 1989.

Gioia, Ted. "Notes on Conceptual Fiction". <<http://www.conceptualfiction.com/>>

_____ "The Rise of the Fragmented Novel (An essay in 26 Fragments)". 2013.

<<http://fractiousfiction.com/>>

Greenberg, Clement. "Avant-Garde and Kitsch". 1939.

<<http://xroads.virginia.edu/~DRBR2/greenburg.pdf>>

Gutiérrez Durán, Marco. "La psicopatía del exterminio postindustrial". *Replicante*, diciembre 2012. México: 2012.

<<http://revistareplicante.com/la-psicopatia-del-exterminio-postindustrial/>>

Habermas, Jürgen. "Modernidad, un proyecto inacabado", en Hal Foster (comp.) *La posmodernidad*. Trad. Jordi Fibla. 7ª edición. Barcelona: Editorial Kairós, 2008, pp. 19-36.

Hawthorne, Nathaniel. "P.'s Correspondence". *Mosses From An Old Manse*. 1845.

<<http://www.gutenberg.org/files/9230/9230-h/9230-h.htm>>

Hutcheon, Linda. *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*. Londres: Routledge, 1988.

_____ "Historiographic metafiction: Parody and the Intertextuality of History". 1989.

<<http://hdl.handle.net/1807/10252>>

Ingarden, Roman. *La obra de arte literaria*. Trad. Gerald Nyenhuis. Ciudad de México: Aguilar, 1998.

James, Henry. "The art of fiction", Henry James. 1884.

<<http://public.wsu.edu/~campbelld/amlit/artfiction.html>>

Jameson, Frederic. "Posmodernidad y sociedad de consumo", en Hal Foster (comp.) *La posmodernidad*. Trad. Jordi Fibla. 7ª edición. Barcelona: Kairós, 2008, pp. 165-186.

Johnson, Carroll. "La construcción del personaje en Cervantes". *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*. Volumen XV, número 1, 1995, pp. 8-32.

<<http://www.h-net.org/~cervant/csa/artics95/johnson.htm>>

Jiménez Burillo, Pablo. "Vanguardia y tradición". *Cuaderno 38. Max Ernst. Une semaine de bonté. Los collages originales*. Madrid: Fundación Mapfre, 2009.

Juan (apóstol). "Revelaciones", *La Biblia*. Trad. Miguel Salvador. Madrid: La casa de la Biblia, 1992.

Lipovetsky, Gilles. *La era del vacío*. Barcelona: Anagrama. 1986. Estados Unidos: 1998.

Lipton, James. *Inside the actors studio: "Anthony Hopkins"*. Episodio 7, cuarta temporada.

Estados Unidos: 1998. (Entrevista)

Lyotard, Jean-François. *La posmodernidad (explicada a los niños)*. Trad. Enrique Lynch. España: Gedisa, 1987.

_____ *La condición posmoderna*. Trad. Mariano Antolín Rato. 8ª edición. Madrid: Cátedra, 2004.

Merriam-Webster. *Merriam-Webster Online: Dictionary and Thesaurus*. Springfield, MA : 2013.

<www.merriam-webster.com>

Moro, Tomás. *Utopía*. Trad. Pedro M. Voltes. Buenos Aires: Espasa Calpe, 1952.

OALD, *Oxford Advanced Learner's Dictionary*. Oxford, Oxfordshire : 2013.

<<http://oald8.oxfordlearnersdictionaries.com/>>

Oviedo, José Miguel. "Borges: el ensayo como argumento imaginario". *Letras libres*, agosto 2003. Ciudad de México: Vuelta, 2003, pp. 48-50.

<<http://www.letraslibres.com/revista/convivio/borges-el-ensayo-como-argumento-imaginario>>

Owens, Craig. "El discurso de los otros: Las feministas y el posmodernismo", en Hal Foster (comp.) *La posmodernidad*. Trad. Jordi Fibla. 7ª edición. Barcelona: Kairós, 2008, pp. 93-124.

Paz, Octavio. *La otra voz*. Barcelona: Seix Barral, 1990.

_____. *Chuang-Tzu*. 3ª edición. Madrid: Siruela, 2000.

Pickover, Clifford A. *Sex, Drugs, Einstein, & Elves, Shushi, Psychedelics, Parallel Universes and the Quest for Transcendence*. Pataluma, CA: SmartPublications, 2005.

Piñeiro Carballeda, Aurora. *Máquinas infernales, Evas apasionadas y Noches de circo: una mirada a tres novelas de Angela Carter desde la óptica de la narrativa posmoderna*. México: Tesis de doctorado en Letras. Programa de maestría y doctorado en Letras, UNAM, 2009.

<<http://132.248.9.195/ptd2009/junio/0645344/Index.html>>

Programa académico, Licenciatura en Creación literaria. Ciudad de México : UACM

<http://201.140.108.92/uacm/Portals/0/Licenciaturas/Planes_estudio/creacion_literaria.pdf
f>

Propp, Vladimir. *Morfología del cuento*. Trad. María Lourdes Ortiz, Madrid: Fundamentos, 1971.

Racionero, Luis. *Filosofías del underground*. Barcelona: Anagrama, 1988.

Ramos-Sánchez, Saúl. "El universo de las supercuerdas", en Miramontes y Volke (editores).

Fronteras de la Física en el siglo XXI. Ciudad de México: CopIt-arXives; UNAM, 2013.

Renouvier, Charles. *Uchronie, L'Utopie dans l'Histoire*, París: Bureau de la Critique

Philosophique, 1876.

Rivas, Mercedes. "Max Ernst: Una semana de bondad". *Cuaderno 38. Max Ernst. Une semaine de bonté. Los collages originales*. Madrid: Fundación Mapfre, 2009.

Rodríguez Jiménez, José L. "El debate en torno a David Irving y el negacionismo del

holocausto". *Cuadernos de Historia Contemporánea*, número 22, Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2000, pp. 375-385.

<<http://revistas.ucm.es/index.php/CHCO/article/download/CHCO0000110375A/6973>>

El Saadawi, Nawal. "Creativity, Women, Dissidence". Clandestino Institut. Gotemburgo, Suecia: octubre 2011. (Exposición).

Saricks, Joyce. *The Reader's Advisory guide to Genre Fiction*. 2ª edición. Chicago: American Library Association, 2009.

De Saussure, Ferdinand. *Curso de lingüística general*. Trad. Amado Alonso. 24ª edición. Buenos Aires: Losada, 1945.

Selden, Raman; Widdowson, Peter y Brooker, Peter. *A Reader's Guide to Contemporary Literary Theory*. 5ª edición. Harlow, Essex: Pearson Longman, 2005.

Sibley, Rochelle. *Postmodernism in short fiction. John Barth, Ted Hughes, Italo Calvino and Dino Buzzatti*. University of Warwick, 2012.

<http://www2.warwick.ac.uk/fac/arts/italian/current/ug/modules/modulesyears34/it309/week_9_-_postmodernism_in_short_fiction.pdf>

Spang, Kurt. "Apuntes para una definición de la novela histórica", en Spang, I. Arellano y C.

Mata. *La novela histórica. Teoría y comentarios*. Navarra: EUNSA, 1995

Waugh, Patricia. *Metafiction, The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. Londres:

Routledge, 1984.

Zavala, Lauro (comp.). *Relatos mexicanos posmodernos*. México: Alfaguara, 2001.

Zavala, Lauro. *La precisión de la incertidumbre*. 3ª edición. Estado de México: UAEM, 2006.

_____ "Un modelo para el estudio del cuento". *Casa del tiempo*, número 90-91. México: UAM, 2006, pp. 26-31.

<http://www.difusioncultural.uam.mx/casadeltiempo/90_jul_ago_2006/casa_del_tiempo_num90-91_26_31.pdf>

_____ "Ética y estética en la narrativa posmoderna: Un modelo axial para cuento y cine". *Casa del tiempo*, número 100. México: UAM, 2007.

<http://www.difusioncultural.uam.mx/casadeltiempo/100_jul_sep_2007/casa_del_tiempo_num100_78_81.pdf>